Cahiers de musiques traditionnelles 14

le geste musical

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Patrik Dasen
Georges Goormaghtigh
Mireille Helffer
Isabelle Schulte-Tenckhoff (correspondante au Québec)

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant
CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94
Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+41 22) 418 45 50
Fax (+41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Aygul Ulkenbaeva au cours d'une performance de *dombra* kazakh. Photos: Jean During.

Composition, mise en page: atelier weidmann, Versoix / Genève

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/ Genève
Tél. (+41 22) 869 00 29 · Fax (+41 22) 869 00 15

Distribution en France: VILO – Comptoir de vente
25, rue Ginoux · F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 · Fax 01 45 75 75 53

Diffusion: VILO 2 – 18, rue de la Banque · F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 · Fax 04 75 70 19 08

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
14

Ateliers d'ethnomusicologie

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 14

le geste musical

2001

© 2001, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0761-9

SOMMAIRE

DOSSIER: LE GESTE MUSICAL

Claire Gillie Guilbert — *« Et la voix s'est faite chair... » Naissance, essence, sens du geste vocal* 3

Jean During — *Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical* 39

Georges Goormaghtigh — *Note sur le jeu du* qin 69

Anca Giurchescu — *Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire* 79

Lothaire Mabru — *Vers une culture musicale du corps* 95

Luc Charles-Dominique — *« Jouer », « sonner », « toucher ». Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical* . . 111

John Baily — *L'interaction homme/instrument. Vers une conceptualisation* 125

Franck Bernède — *Le geste divinisé. Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidental)* 143

Rosalía Martínez — *Autour du geste musical andin* 167

Aurélie Helmlinger — *Geste individuel, mémoire collective. Le jeu du pan dans les steelbands de Trinidad & Tobago* 181

Sylvie Le Bomin — *Raison morphologique et langage musical: musiques de xylophone en Afrique centrale* 203

Apollinaire Anakesa Kululuka — *Du fait gestuel à l'empreinte sonore* 221

Laurent Blum — *Geste instrumental et transmission musicale* 237

ENTRETIEN

Yves Defrance — *Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000: un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl* 249

LIVRES

Laurent Aubert	Lucie Rault: ***Instruments de musique du monde***	277
Susanne Fürniss	Artur Simon, éd.: ***Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World***	283
Yves Defrance	***The Garland Encyclopedia of Music (suite)***	290
Jean-Pierre Estival	Jean-Michel Beaudet: ***Souffles d'Amazonie. Les orchestres* tule *des Wayãpi***	299
Patrik Dasen	Maya Roy: ***Musiques cubaines***	302
Denis-Constant Martin	René Langel: ***Le Jazz orphelin de l'Afrique***	306
François Borel	***Parcours musical en Afrique. Numéro spécial du* Journal des Africanistes *69/2***	309
Bernard Lortat-Jacob	Vargyas Lajos: ***Egy felvidéki falu zeneii világa – Áj, 1940 [The Musical World of a Hungarian Village – Aj, 1940]***	312
Giovanni Giuriati	Mireille Helffer (a cura di): ***Musiche dal Tetto del mondo***	315
Georges Goormaghtigh	Sabine Trebinjac: ***Le pouvoir en chantant***	318
Henri Lecomte	Lucie Rault: ***Musiques de la tradition chinoise***	321
Andreas Gutzwiller	Tokumaru Yoshihiko: ***L'aspect mélodique de la musique de* syamisen**	324
Bernard Lortat-Jacob	Daniele Sestili: ***La voce degli dèi. Musica e religione nel rito giapponese del* kagura**	328
Peter Crowe	Mervyn McLean: ***Weavers of song. Polynesian music and dance***	330

CD

Etienne Bours	***Trois disques d'Europe orientale (Roumanie, Transylvanie)***	333
Corinne Fraysinnet Savy	***Parrilla de Jerez: Guitarra flamenca***	335
Luc Weissenberg	***Tunisie: La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri***	339
Luc Weissenberg	***Deux disques de musique gnawa***	342
François Borel	***Archives 1910-1960 du MRAC***	346
Julien Mallet	***Madagascar. Accordéons et esprits ancestraux***	348

THÈSES RÉCENTES Luc Charles-Dominique: ***Musiques de Dieu, musiques du diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Age à l'âge baroque*** 350

Xavier Vatin: ***Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil*** 351

DROIT DE RÉPONSE

Lothaire Mabru *A propos du compte rendu des deux volumes de* Chants populaires de la Grande Lande, *de Félix Arnaudin* 353

PUBLICATIONS REÇUES 357

LES AUTEURS 365

DOSSIER
le geste musical

COMPTES RENDUS

«ET LA VOIX S'EST FAITE CHAIR...» Naissance, essence, sens du geste vocal

Claire Gillie-Guilbert

Instrument de musique enfoui dans des lieux du corps inaccessibles à l'œil nu, la voix jaillit des méandres du «corps biologique[1]» pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur. Qu'elle se fasse parole, cri, sanglot ou chant, elle engage les couples musiquants-musiqués[2] dans un corps à corps; le geste vocal est à la voix ce qu'est le geste amoureux à l'amour. Offrande lyrique, la voix se donne dans un geste qui peut faire dire à l'autre: «ton geste me touche; ta voix est si touchante!».

Le langage regorge d'autres expressions populaires qui prouvent cette incarnation de la voix qui a besoin du geste, du mouvement du corps pour se propulser à la rencontre de l'autre dans un espace qu'elle cherche à occuper, à traverser: «poser, projeter sa voix, retenir, pousser, tenir un son, etc.». Ne dit-on pas que l'on «joint le geste à la parole» pour souligner combien le corps ne peut demeurer étranger au geste vocal? On va de même ponctuer son discours d'un geste précis, révélateur, comme si l'expression de ce geste dans l'espace était capable de laisser des traces visuelles de ces messages sonores qui n'ont fait que passer.

Sa corporéité n'est pas sans poser les problèmes de la jouissance provoquée par la voix, aussi bien chez celui qui l'émet que chez celui qui la reçoit. Elle éveille dans le corps des sensations assez fortes pour déclencher des polémiques dans les différentes religions; utilisée pour sublimer le verbe, elle ne peut faire l'ellipse de la chair.

La bouche, lieu ultime de la projection vocale, est le seul témoin mouvant de l'œuvre de chair que représente le geste vocal. Elle est très souvent mentionnée, comme si de son modelage, de sa plus ou moins grande ouverture, dépendait le flot de paroles porté par le flux vocal. Ce qui correspond à une réalité acoustique, bien connue des chanteurs, contraints à agrandir l'orifice buccal lorsqu'ils arrivent dans les *forte*, ou dans les aigus; il s'agit pour eux de «vomir le son», «agrandir le moule», «bâiller», etc.

Toutes ces expressions traduisent bien l'importance du *corps*, corps propulseur et porte-voix de l'émission vocale, aussi bien que «corps-peau-de-tambour» qui va vibrer à la réception de l'impact sonore de cette voix. Le geste vocal est aussi bien

---

[1] «La voix en appelle aussi bien à la parole [...] qu'au corps biologique, dont les articulations multiples ont pour fonction de l'émettre ou de la recevoir, de la faire résonner... Ainsi comprise, la voix se situe dans l'entre-deux de l'organique et de l'organisation, dans l'entre-deux du corps biologique et du corps de la langue, ou, si l'on veut, du corps social...» (Vasse 1974: 21).

[2] Expression que l'on doit à Gilbert Rouget.

mouvement des organes de la phonation que mouvement d'accompagnement du corps. Mais le corps peut aussi revêtir une fonction hautement symbolique, comme lieu de gestation vocale ou d'enfouissement. Avec le geste vocal, il va s'agir d'amener au jour – au-delà d'une parole – une pensée. Cela implique de traduire avec le corps, d'extérioriser quelque chose qui est à l'intérieur. Parler de geste vocal, c'est envisager l'incorporation de la voix et son ex-corporation, c'est-à-dire sa projection vers autrui : il s'agit d'un « geste de » et d'un « geste vers ». De plus, la voix confère à tout homme un statut d'interprète : pour atteindre l'autre avec le verbe, il doit laisser parler son corps. Dans le geste vocal, outre qu'il utilise pour instrument sa propre voix incarnée en lui, il devient instrumentiste, capable d'une communication émotionnelle avec l'autre.

Communiquer, c'est utiliser un système de signes codés qui a son histoire propre selon les mœurs des civilisations où il s'est enraciné. Cela pose la difficile question de l'inné et de l'acquis de ce geste vocal, de sa filiation, de sa transmission, de son apprentissage.

Si la voix est reconnue dans le champ linguistique comme une strate signifiante du signifié, Fónagy (1983) a eu le premier le grand mérite de faire un pas décisif dans l'approche des sensations motrices des expressions émotives[3].

Il s'attache à ce qui fait la particularité de chaque individu, ce timbre et ces courbures vocales que nous désignons quant à nous sous le terme « d'empreinte vocale », resituant la voix au carrefour d'autres champs conceptuels.

C'est cette démarche que nous tentons d'élargir et d'approfondir ici, en essayant dans une approche pluridisciplinaire d'interroger le geste vocal : comment et en quoi fait-il signe, comment et en quoi fait-il sens ?

Pour cela, nous le suivrons dans les lieux du corps, depuis sa naissance – gestation dans le chanteur ou l'orateur – jusqu'à son intrusion dans l'auditeur où il fait sens. Nous tenterons également de circonscrire ce qui en fait son essence. Mais auparavant, un détour par l'étymologie et les dictionnaires s'impose.

Geste et voix : détours par l'étymologie et les dictionnaires

« Geste » vient de *gestus, us*, qui désigne aussi bien l'attitude du corps (Cicéron : *De oratore,* 83), le mouvement du corps, que le geste (Cicéron : *De officiis,* I, 130). Cicéron, qui le premier a mentionné le *cantus obscurior* de la voix, l'utilise dans son souci d'améliorer tout ce qui contribue à rendre pertinente la rhétorique. Il condamne ainsi ceux qui ignorent l'art des gestes et mimiques de l'orateur – *nescire gestum* (*De oratore,* I, 12) – ou bien encore ceux qui font une faute de mimique *-in gestu peccare* (*ibid.*, 124). Ce *gestus* vient de *gero, gessi, gestum, ere* qui s'emploie aussi bien dans le sens de porter – porter sur soi, tenir, faire paraître (ex : tenir un rôle) – que dans le sens de porter une chose, s'en charger, accomplir, exécuter[4]. En

[3] Et non pas les expressions motrices des sensations émotives comme cela avait été déjà étudié.

[4] Même « déférer au désir de quelqu'un, passer le temps ».

latin, *res gestae* désigne l'histoire au sens «des choses qui ont eu lieu», c'est-à-dire la matière de l'*historia* (récit ou œuvre historique). Ces choses sont donc figées, immuables; elles échappent au temps corrupteur et sont dignes d'être exposées ou racontées, à cause de leur caractère important, étonnant ou étrange.

On constate donc une curieuse oscillation entre un sens minorant et un sens majorant. Dans le sens minorant, on trouve en français l'expression «j'ai fait un geste» qui renvoie à un acte de générosité discret et de faible ampleur[5]. Dans le sens majorant, *la* geste désigne un ensemble de poèmes épiques ou héroïques du moyen âge, qui racontait les hauts faits de personnages historiques ou légendaires.

Appliqué au phénomène vocal, le terme de «geste vocal» conserverait-il cette oscillation sémantique? Entre le minimal, le minime, voire le dérisoire et le maximal, le suprême, voire le sacré (du raclement de gorge au chant des harmoniques)? Entamer un geste vocal, faire un geste de la voix, est-ce en «passant à l'acte», «donner de la voix» au sens minorant, ou alors «se donner corps et âme» à travers l'acte vocal?

Quant à la voix, l'étymologie l'associe curieusement à son apparition sous le mot *voiz* au XII[e] siècle dans des manuscrits transcrivant la Chanson de Roland. Le «x» aurait été repris au latin *vox*, et on rencontre dès le XIII[e] siècle l'adjectif «vocal» pour désigner ce qui est relatif aux voyelles[6]. Le terme latin *vocalis*, (doué de voix, qui donne de la voix, etc.) donnera naissance à l'adjectif «vocal», tandis que les termes «vocaliser, vocalisation, vocalise», apparaîtront respectivement en 1611, 1835 et 1836.

Les dictionnaires, quant à eux, fournissent une multitude de directions à la définition du mot voix. Nous retiendrons que parmi celles du Robert, il y est question de mise en vibration («dans l'espèce humaine, sons produits par le larynx quand les cordes vocales entrent en vibration [sous l'effet d'une excitation nerveuse rythmique][7]»), et au sens figuré de sensation (ce que «l'être humain ressent en lui-même, qui l'avertit, l'inspire» dans la voix de la conscience) et d'expression (la voix du peuple; on donne sa voix à un candidat).

Le Larousse, outre qu'il précise l'analogie entre voix et parole qui remonte à 980 avec les mots latins *vox*, *vocis*, sépare voix parlée et voix chantée. Sa définition anatomo-physiologique n'est pas plus correcte que celle du Robert, mais inscrit l'acte vocal dans un processus d'interaction: «Ensemble de sons émis par l'être humain à l'aide des voies respiratoires dans l'intention de communiquer avec autrui». Faisant l'amalgame entre voix et son, il confond malheureusement cause et conséquence: «phénomène entraînant la vibration des cordes vocales et faisant

---

5 Volontiers utilisé par les chirurgiens en France pour désigner une opération chirurgicale à des malades présumés anxieux: « les résultats de l'analyse diront s'il faut faire un geste chirurgical ou pas ».

6 Il est intéressant de s'attarder sur cette notion pour deux raisons. La première concerne l'histoire de la musique qui nous apprend que le XIII[e] siècle voit fleurir du contrepoint autour des lignes de déchant; les voyelles des mots sont ainsi ornées de mélismes faisant perdre le sens du texte biblique ou liturgique. La seconde est une tendance occidentale à considérer la voix chantée comme voix vocalique, alors que la voix parlée serait l'art de faire porter le discours par l'articulation percussive des consonnes!

7 Définition parfaitement fausse sur le plan anatomo-physiologique, comme nous le verrons plus loin.

partie des voyelles». Mais il n'oublie pas «la voix de la conscience» ni celle de l'inconscient, «émanant de ce qu'il y a de plus intime en l'homme».

Les Anglais, sous le terme de *voice*, présentent des similitudes de conception du terme, et beaucoup d'expressions sont traduisibles littéralement d'une langue à l'autre. Mais remarquons que «rester sans voix» se traduit par «*to be/to remain speechless*», c'est-à-dire, sans discours ! Les Allemands quant à eux distinguent beaucoup plus nettement la voix (*die Stimme*[8], nom féminin) – c'est à dire la capacité morphologique, physiologique et gestuelle à élaborer un geste vocal, ressentie par le locuteur – des sons de la voix (*der Laut*, masculin singulier, et *die Laute*[9] au pluriel) qui représentent le résultat audible par le récepteur. Paul-Laurent Assoun (1995) a exploré avec pertinence les dimensions qu'offre cette approche de la voix et de ses dérivés dans son acception germanique. Il souligne le rapprochement assonantique entre *die Stimme* (la voix) et *die Stimmung* (l'humeur, la disposition d'esprit)[10].

Essai de définition du geste vocal

Qu'est-ce alors que le geste vocal ?

Pour les spécialistes de la voix que sont les ORL et phoniatres, la voix étant un instrument «à cordes et à vent, le seul de la création», selon l'expression du docteur Abitbol[11], elle nécessite un geste physiologique pour mettre en mouvement le système excitateur (l'air des poumons), le système vibrateur (les cordes vocales, *vocal folds* pour les anglais) – replis faisant fonction de sphincter –, et le système résonateur constitué par le larynx, le pharynx, l'oro-pharynx, les cavités buccales et nasales[12]. Considérer la conduite du geste vocal pour un phoniatre, revient essentiellement à étudier le geste laryngé.

Le musicien, quant à lui, est souvent loin de connaître son instrument. Même un chanteur ne conduit son geste vocal qu'au prix de l'attention à ses sensations et de l'écoute qu'il sent défigurée de sa propre voix. L'apprentissage du geste vocal va se faire pour lui par mimétisme de la voix d'un professeur et par un jeu d'images mentales qui ne reposent que sur un minimum de réalités physiologiques : mais chacun recherche, à travers le geste, le «grain» de la voix que l'on retrouve aussi bien sous la plume des compositeurs (Schaeffer : 1966) et interprètes que sous celle de Roland Barthes (1981).

---

[8] Nous avons pris l'option de ne pas développer toutes les expressions utilisées dans cette langue, mais signalons pour exemple que notre « voix blanche » est dite en allemand, dans le même champ lexical, *farblose*, c'est-à-dire : « ayant perdu ses couleurs » !

[9] «Ne souffler mot» est en allemand traduit par «*keinen Laut von sich geben*», c'est-à-dire littéralement «ne donner aucun son de voix de soi».

[10] Mais il oublie de signaler les deux autres acceptions de ce terme à savoir l'accord (dans le sens musical du terme) et ... l'atmosphère, l'impression !

[11] *Voix de Femmes*, Film de Jean Abitbol non encore commercialisé.

[12] Cf. plus loin les schémas.

L'orthophoniste, dans la phase d'anamnèse, observe en fait l'accomplissement du geste vocal par la personne qui vient lui confier sa voix. Il va repérer: la source d'énergie utilisée, la qualité du mouvement vibratoire et les qualités de résonance, la posture de la colonne vertébrale, la statique des membres inférieurs, le tonus abdominal, les mécanismes de coordination respiratoire. Afin de juger de la qualité du mouvement vibratoire, il va lui falloir observer le son dans sa continuité depuis l'attaque plus ou moins dure, jusqu'à la terminaison du son, en passant par la tenue du son (présence d'un vibrato déviant vers un trémolo quand il s'agit de voix chantée), et voir si cette qualité est constante selon la hauteur utilisée, le type de respiration pratiqué et l'articulation. Quant à la qualité des résonateurs, elle se jauge à la mobilité et au tonus du voile du palais, de même qu'à celle de la langue, de la mâchoire, des lèvres et des mimiques d'expression et des gestes parasites comme ceux des mains.

Le psychanalyste, quant à lui, tente d'entendre ce que dit la voix derrière les mots prononcés. La voix entre stimulation, simulation et parfois dissimulation semble s'inscrire dans une forme d'errance perpétuelle...

Alors où faut-il la situer? Née d'un geste respiratoire et vocal, gérée ou débordée par les pensées et les affects, elle opère une constante transformation des modalités de vibration des cordes vocales au niveau des résonateurs mus par la gesticulation perlocutoire[13] et illocutoire. Passée au filtre des articulateurs, elle se projette, s'éjecte par le lieu sensuel et symbolique de la bouche à destination du réceptacle d'une oreille consentante ou hostile. Est-elle donc ce produit sonore, cet «objet sonore» au sens que Pierre Schaeffer (1966) lui confère, ou laisse-t-elle deviner son interprète pétri de culture, de recherche de maîtrise esthétique de la forme de son discours verbal ou musical, avec ses pulsions, ses fantasmes et son imaginaire qui rencontrent les mêmes données chez l'auditeur?

Le geste vocal est-il mouvement?

Si l'expression «geste vocal» est maintenant devenue courante, pourquoi n'a-t-il jamais été assimilé à un «mouvement vocal» au même titre qu'un «mouvement d'humeur»? Pourquoi le terme «geste» s'est-il imposé et non pas «mouvement»? Est-ce par simple assimilation avec le geste instrumental?

Pour Sarah Bernhardt (1993: 76), le geste est différent du mouvement des membres, mais le geste, c'est l'ensemble de l'attitude du corps.

Le mouvement est de l'ordre du *comportement*[14]; il est observable, se réduit à l'observable. Il n'implique aucune subjectivité[15]. Le geste quant à lui est de l'ordre de la *conduite;* même esquissé il est observable, mais cette condition qui lui est

---

[13] Dans la théorie des actes de langage, proférer une énonciation, c'est accomplir un certain type d'acte *perlocutoire* (convaincre, intimider...) et *illocutoire* (ordonner, promettre...); d'où aussi la théorie de la présupposition et de l'implicitation du sens.

[14] Au sens qu'a donné à ce terme la psychologie du comportement.

[15] Exemple: un mouvement de terrain.

nécessaire n'est pas suffisante; il lui faut une intention, même si dans le geste maladroit ou déplacé, le mouvement n'est pas adéquat à l'intention ou à la situation[16].

Le mouvement peut être simple: le mouvement d'un segment de squelette peut être obtenu par la contraction d'un seul muscle. Tandis que la notion de geste inclut la notion de complexité; soit parce que plusieurs muscles ou groupements musculaires concourent au résultat observable – et nous verrons que c'est le cas quant à l'élaboration du geste vocal sollicitant les différents étages du corps –, soit qu'un dosage précis des tensions musculaires nécessaires s'avère indispensable. Ce dosage est considéré comme indépendant du geste lui-même et mémorisable (c'est ce qu'expriment des termes comme «schèmes» ou «praxies»). Là encore, le geste vocal est concerné; il ne peut être maîtrisé et rendu conforme à des critères culturels esthétiques sans un «dosage» des sollicitations corporelles certes, mais aussi des émotions qu'il véhicule ou engendre. La voix «crue» du premier cri, du bâillement non réprimé est un mouvement; dès que l'éducation et la civilisation parviennent à la modeler selon leurs normes, elle devient un «geste» du domaine du «cuit[17]».

Je tente de choisir mes paroles en fonction de ce que j'ai à dire, suis-je capable de choisir ma voix, de la moduler au service du message que j'ai à délivrer? Et puis-je adopter un comportement vocal cohérent, en concordance avec un geste vocal approprié, qui soit en harmonie avec la tonalité du message que je tente de délivrer et conforme aux normes de là où je suis?

Poser ces questions, c'est émettre l'hypothèse que le geste vocal n'est pas un simple mouvement (associé à une émission vocale), mais qu'il est lui-même porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique. C'est aussi s'interroger sur les signes qu'il véhicule, leur signification, leur interprétation dans l'acte de communication qu'il représente; c'est donc aborder la question de la sémiotique du geste vocal[18]. Mais auparavant, il convient de remonter à la genèse du geste vocal et de s'inviter à sa naissance.

Naissance du geste vocal

La littérature nous offre des descriptions étonnamment vibrantes de la voix – d'autant plus que les «mots manquent pour la dire» si ce n'est le vocabulaire médicalisé – comme en témoignent ces lignes du philosophe Michel Serres (1985: 246): «La voix porte et retentit au loin. Cymbale dans son thorax de résonance, elle monte comme une colonne au-dessus de la gorge, cône tourbillonnant, devant, pointe plantée derrière la luette, trompette, clairon qui s'annonce et vole dans le volume tout autour et le rend unitaire sous l'emprise de sa force vibrante, donnant au corps une synthèse hâtive et large, globale et pressée, dominante». On ne peut

[16] Par exemple, tendre l'index est un mouvement: désigner, montrer du doigt est un geste.

[17] Allusion à Claude Lévi-Strauss (1964) qui nous avait inspiré notre séminaire d'avril 2001 au Musée de l'Homme: *La voix de l'enfant entre le cru et le cuit.*

[18] Ce que nous tenterons dans le paragraphe consacré ci-après au sens du geste vocal.

que constater la méconnaissance tant de l'anatomo-physiologie des organes de la phonation, que du fonctionnement du geste vocal, des différentes fonctions de la voix, et des risques de dysfonctionnement attachés à l'exercice de la voix à tous les échelons des corps de métier.

Les coulisses corporelles de la voix

On ne dira jamais assez combien le geste vocal implique tout le corps depuis la plante des pieds jusqu'à la racine des cheveux; il se construit à partir de plusieurs éléments qui concourent à l'expulsion sonorisée de l'air. Chacune des parties du corps y contribue selon des modalités qui lui sont propres et qui entrent en résonance les unes avec les autres. Nous tenterons succinctement ci-dessous de suivre la voix dans les lieux cachés de sa gestation jusqu'à son éclosion.

La production vocale découle du fonctionnement de l'appareil respiratoire et de l'appareil digestif dont la destination première a été détournée. La voix est donc un phénomène qui engage les fonctions essentielles du corps pour traduire une fonction essentielle de l'homme. Elle est la sonorisation de l'expiration.

L'air projeté depuis la soufflerie sur les plis vocaux avec plus ou moins de force déclenche les vibrations. Le bruit brut produit passe par le larynx, puis dans le pharynx, la bouche et les cavités nasales et toute la masse osseuse, pour être modulé par la cavité buccale, la langue et les lèvres.

Afin de mieux appréhender cette machinerie complexe, on procédera par l'exploration systématique des différents «étages» qui permettent la conversion du souffle en voix: soufflerie, larynx et résonateurs.

La soufflerie: système excitateur, régulateur d'intensité

Le premier d'entre eux est la soufflerie; alimentée par les poumons, c'est elle qui génère et régénère l'acte respiratoire, acte réflexe et inconscient qui peut être cependant contrôlé et régulé. Le diaphragme, plancher mobile la séparant des viscères, fait office de piston et joue un rôle capital dans le maintien de la «colonne d'air».

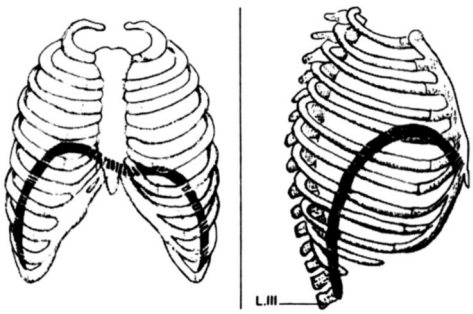


Fig. 1: Vues antérieure et latérale du diaphragme (noter son attache sur la troisième lombaire) (Le Huche et Allali 1991: 72).

Les intercostaux internes sont expirateurs et abaissent l'arc costal tandis que les muscles intercostaux externes et moyens sont inspirateurs et élèvent l'arc costal. Par leur contraction ou leur tonicité à l'état de repos, les muscles abdominaux mettent en tension la paroi abdominale s'opposant à l'activité expiratoire du diaphragme (ils sont agonistes) et réalisent une sorte de frein. C'est pourquoi le diaphragme peut maintenir une certaine contraction qui, ajoutée à celle des intercostaux externes, se traduit par le «maintien» des ouvertures aussi bien costales, que latérales, dorsales et sternales. Ce «maintien de la colonne d'air» est très important pour le chanteur comme pour l'instrumentiste à vent (Amy de la Bretèque 2000). Le diaphragme fait donc office de régulation aussi bien de la pression d'air sous-glottique que du débit de cette «colonne d'air».

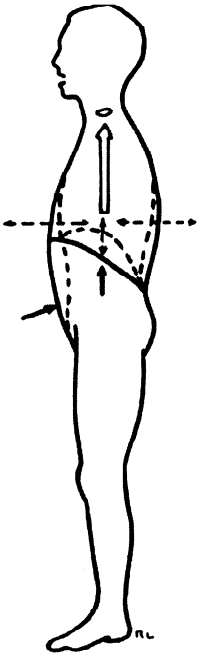


Fig. 2: Equilibre abdomino-diaphragmatique lors du «soutien» en phase expiratoire (Heuillet-Martin 1997: 118).

L'expiration correspond à un relâchement, cet acte étant, au départ, passif. Lorsqu'elle doit être entretenue, s'il faut garder une certaine pression, les muscles expirateurs se contractent. Dans les représentations populaires, on pense que la phase d'inspiration est une phase vitale de «stockage» de l'air, dont va dépendre la capacité à tenir plus ou moins longtemps un son, ou à tenir l'émission de phrases longues. Or, les professionnels du chant occidental recommandent de chanter en position (mentale) inspiratoire.

Vers le bas, la masse viscérale est maintenue par la ceinture pelvienne. Or selon les positions relatives de la sorte de coupe ouverte vers l'avant que constitue le pelvis par rapport à la masse viscérale, le maintien de cette dernière nécessite une plus ou moins grande tension des muscles abdominaux. C'est pourquoi la bascule du bassin vers l'avant favorise l'abaissement du diaphragme et donc l'élargissement de la cage thoracique vers l'arrière. Ce mouvement de rétro-action obtenu par un léger fléchissement du fémur, modifie l'équilibre du corps et suppose donc une adaptation de l'appui du pied. C'est bien en ce sens que nous disions que le geste vocal intéresse la plante du pied, et qu'on entend demander «l'ancrage au sol» lors des exercices de pose de voix.

On comprend alors pourquoi chanter assis, accroupi, en tenant un instrument ou lors d'une danse ou d'un rite funéraire influe sur la qualité du timbre de la voix.

Mais il ne faut pas confondre le volume d'air disponible et la pression de celui-ci, et penser que l'accroissement de l'intensité de la voix dépend de la simple augmentation du volume d'air; c'est de l'équilibre entre la pression sous-glottique et la pression sus-glottique de part et d'autre des cordes vocales que va dépendre la conduite sans effort du geste vocal. Il faut se souvenir que l'augmentation de la pression sous-glottique entraîne par réflexe une plus grande tension des cordes vocales; c'est pourquoi en «haussant le ton», on prend une voix suraiguë si on agit

Fig. 3a[19]

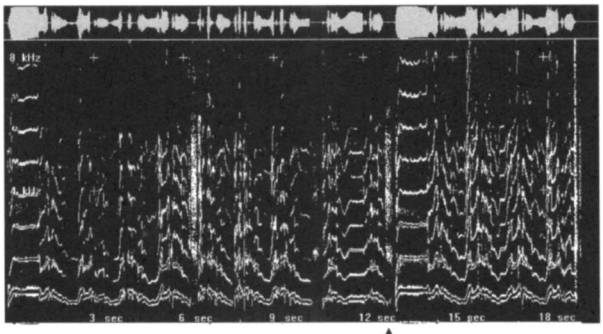


Fig. 3b[20]

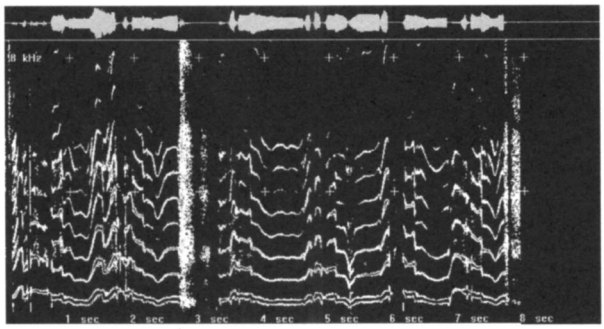


Fig. 3: Madagascar: Anthologie des voix. Plage 15: Likely ê (Eh mon petit), 3'01"
Reflora, une fillette de 12 ans dans une joute vocale qui exige une exécution très aiguë (attaque sur le sib 4) à une période délicate (il existe aussi une «mue» pour les filles qui peut leur fait perdre jusqu'à une tierce mineure d'aisance dans l'aigu); on remarque entre le début du chant (fig. 3a), et la toute fin (fig. 3b) une perte de souffle en fin de rhèse (reprise de son au bout de 11 secondes fig. 3a, avant 3 secondes fig. 3b), avec évacuation sonore de l'air résiduel. D'autre part la fatigue vocale engendre ruptures de sons et coups de glotte (▲) plus prononcés dans la deuxième figure que dans la première.

sans contrôle de son geste vocal. Par contre, provoquer une surtension glottique en voulant avoisiner la voix de sifflet exige une dépense d'énergie qui se traduit par des difficultés à maintenir la phrase musicale dans un seul souffle. [figures 3a et 3b].

Le larynx, système vibrateur, générateur des hauteurs

Le second étage de la construction du geste vocal fait office de générateur de vibrations: c'est le larynx, cavité mobile à l'extrémité de la trachée où se trouvent les plis vocaux (ou cordes vocales). Sortes de bandes musculaires horizontales servant de sphincter et formant un «v» pointé en avant, elles s'articulent à l'arrière au niveau

[19] Sonagramme réalisé par Claire Gillie-Guilbert avec GRAM4.

[20] Idem.

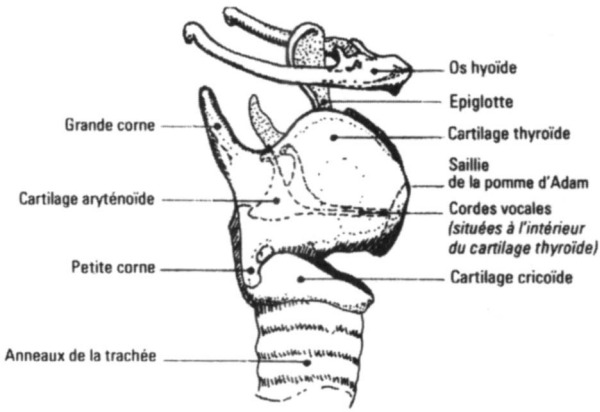


Fig. 4: Les cartilages du larynx (Barthélémy 1984: 148)

des cartilages aryténoïdes et peuvent contribuer à les étirer. Séparées des plis vocaux par le ventricule de Morgagni, les bandes ventriculaires – quelques fois appelées fausses cordes vocales – sont des éléments importants. Cet ensemble est protégé lors de la déglutition par l'épiglotte, cartilage léger en forme de pétale qui oriente le bol alimentaire vers l'œsophage; les artères et veines laryngées supérieures en assurent la vascularisation.

Il est facile de constater que le larynx descend lors du bâillement; or cette position est une position de détente du larynx qui va bien sûr agrandir le résonateur laryngé. C'est pourquoi cette position du bâillement est tant recherchée lorsqu'il s'agit d'émettre un son de portée vocale pertinente. Le larynx est mobile dans le cou; la pratique du jodel s'accompagne d'un mouvement de montée et de descente du cartilage thyroïdien, visible à l'œil nu, lors du passage de la voix de tête à la voix de poitrine.

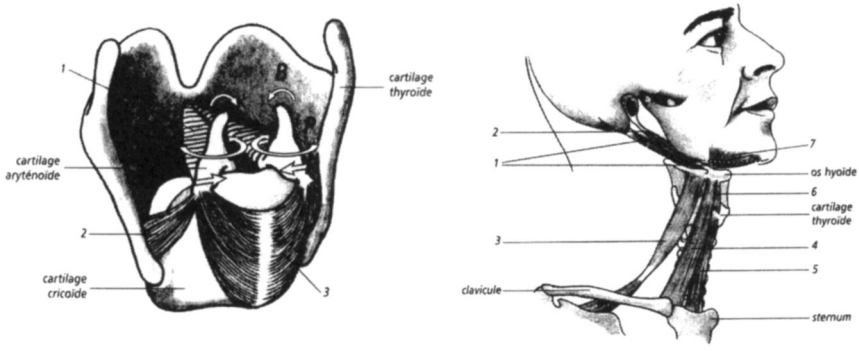


Fig. 5: a) Muscles intrinsèques du larynx b) Muscles extrinsèques du larynx.

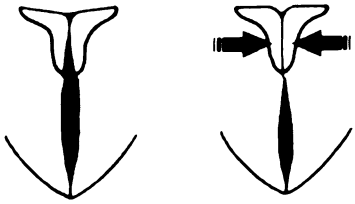


Fig. 6: Effet «*damping*» qui correspond au raccourcissement de la portion vibrante de la corde vocale du fait d'une augmentation de la force de rapprochement des cartilages aryténoïdes (mécanisme qui permet sans changement de mécanisme vibratoire de gagner de la hauteur vers l'aigu de la voix (Ormezzano 2000: 94).

On distingue les muscles intrinsèques qui relient les cartilages entre eux des muscles extrinsèques qui relient le larynx aux structures environnantes et constituent les muscles suspenseurs du larynx, insérés sur l'os hyoïde[21].

Le muscle thyro-aryténoïdien nous intéresse particulièrement parce que c'est lui qui va se contracter plus ou moins, selon que l'on est en registre de poitrine ou en registre de tête. Il se contracte de façon isométrique, c'est-à-dire sans changer de longueur. Le rapprochement des apophyses vocales, à savoir des muscles inter-aryténoïdiens, et qui concernent ces muscles, peut être comparé à l'effet «*damping*» qui caractérise pour un violoniste l'élévation de la hauteur du son lorsqu'il raccourcit avec son doigt la longueur de la corde vibrante. Cependant, des théories de la phonation ont pu démontrer que ce raccourcissement de la longueur vibrante n'est pas seul en cause dans le changement de la hauteur.

Les muscles qui permettent l'étirement des cordes vocales – et sont donc très importants pour atteindre des tessitures aiguës ou des registres de voix de tête – sont les muscles crico-thyroïdiens assurant la fonction d'articulation entre le cartilage cricoïde et le cartilage thyroïdien.

Les plis vocaux, anciennement dénommés cordes vocales, furent découverts par Antoine Ferrein[22] qui les nommait plaisamment – comme pour complaire d'avance

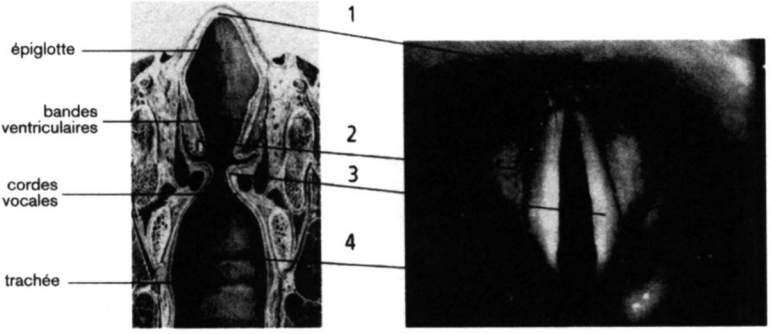


Fig. 7: Coupe frontale et vue par vidéo-laryngoscopie de l'organisation interne du larynx (Ormezzano 2000: 90).

[21] Ce dernier est trop souvent oublié lorsqu'on effectue un contrôle tactile de la «place» et de la «pose» de la voix.

[22] Célèbre anatomiste, professeur de chirurgie au Collège de France auteur d'un mémoire sur la formation de la voix de l'homme, et contemporain de J. S. Bach.

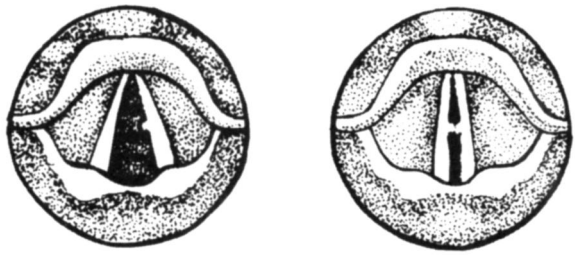


Fig. 8: Nodule visible en position d'inspiration, et *kissing nodules* visibles en position de phonation (Barthélémy 1984: 67).

à la psychanalyse – «les lèvres de la glotte». Ces plis vocaux sont mis en vibrations par la pression de l'air expiré. La vidéo-fibroscopie, méthode d'investigation moderne et non douloureuse qui consiste à descendre une micro-caméra depuis le conduit des narines jusqu'aux cordes vocales, révèle leur couleur naturelle: blanc nacré.

Le geste vocal laisse son empreinte sur les cordes vocales. C'est ainsi que l'on a pu mettre en évidence que les chanteurs de fado présentent des nodules sur leurs cordes vocales qui – en d'autres contextes – sont des signes révélateurs de «forçage vocal»!

Ces cordes vocales sont des muscles de 23 mm en moyenne de longueur chez l'homme et de 19 mm en moyenne chez la femme, de 2 mm d'épaisseur, recouverts de muqueuses, qui se contractent en fonction de la respiration, de la toux, du rire etc. L'espace formé entre les deux plis lorsqu'ils s'ouvrent pour l'inspiration s'appelle «glotte» ou «espace glottique». Leur accolement se produit lors de l'expiration en commençant par la base des plis. Il sera plus épais pour les sons graves

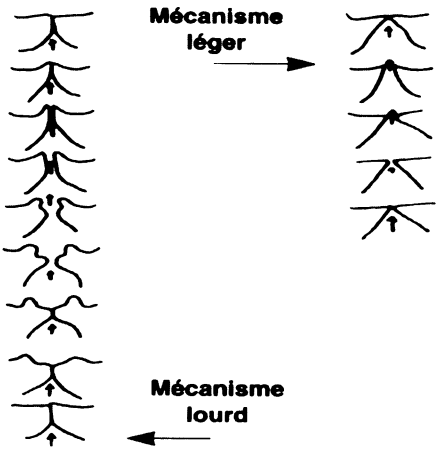


Fig. 9: Représentation frontale des deux mécanismes vibratoires (Heuillet-Martin 1997: 31).

(vibrations moins rapides, mécanisme 1 ou mécanisme lourd), plus long et plus fin pour les notes aiguës (mécanisme 2 ou mécanisme léger).

Indépendamment de la phonation, on peut ressentir le travail de ces muscles lorsque l'on fait un effort à glotte fermée. Mais dans cet effort interviennent les « bandes ventriculaires » dites « fausses cordes vocales » qui n'ont pas la même structure que celle des cordes vocales, et servent en quelque sorte d'humidificateur interne, permettant ainsi de lubrifier les cordes vocales. Présentant un phénomène d'occlusion dans les voix considérées par le corps médical comme « pathologiques », elles sont utilisées à des fins esthétiques dans des techniques vocales qui intéressent l'ethnomusicologie (voix sardes, de Touva, etc.[23]).

Les résonateurs: un système amplificateur influant le timbre

On nomme résonateurs les cavités traversées par le son laryngé avant d'arriver à l'air libre: le pharynx, la cavité buccale, les cavités crâniennes, la masse osseuse. La cage thoracique, la trachée et les sinus ne peuvent être classés dans cette catégorie; des expériences effectuées avec du matériel sophistiqué le prouvent, contrairement à ce qu'enseignent encore certains professeurs de chant ou metteurs en scène (Grotowski 1996) quant au développement des capacités résonnantielles de ces zones. Ses parois sont, elles aussi, constituées de muscles qui peuvent soit contracter et raccourcir le pharynx en son diamètre, soit élever le larynx.

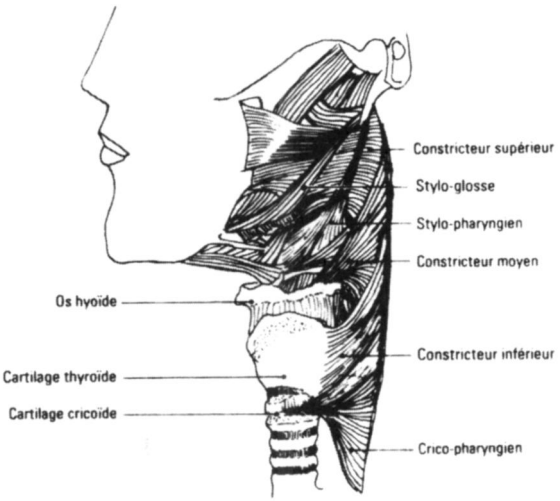


Fig. 10: Vue latérale des muscles du pharynx (Barthélémy 1984: 121).

[23] D'où l'hypothèse de la « voix des bandes » pour l'émission des *undertones* présentes par exemple chez les Sardes et les Mongols, discutable selon nous, nos expérimentations nous ayant permis de montrer que l'on peut arriver au même résultat par percussion des aryténoïdes entre elles et contre le pilier de l'épiglotte.

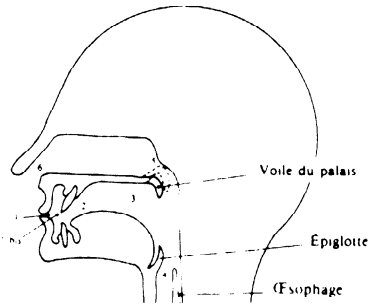


Fig. 11: Les six robinets de la parole (Le Huche 1991: 40)

Le son, pour devenir intelligible, va se moduler en fonction de la base de la langue, du voile du palais, du plafond du pharynx, du bout de la langue, des gencives supérieures, des incisives supérieures, des deux lèvres; entre eux, les volumes des résonateurs sont modulables.

Au cours de sa traversée vers les résonateurs, le son laryngé risque de trouver des obstacles; c'est ce que François Le Huche (1991: 40) appelle «les six robinets de la parole»; pour le chant ils font office soit d'étranglement soit d'écluse.

C'est le cortex qui est responsable de la motricité aussi bien du pharynx que celle du larynx et de leur articulation; rappelons que le nerf auditif permet de contrôler la phonation et la voix dans tous ses paramètres participant à la boucle audio-phonatoire[24].

Le geste vocal intervient quant à lui en interaction avec l'auditoire, l'espace et les conditions culturelles et sociales où la voix se propage; il se régule selon ce que nous avons dénommé la «boucle socio-phonatoire».

Les quatre mécanismes vocaux en jeu

Le vrai mécanisme de la voix est encore à l'étude; plusieurs hypothèses s'affrontent. Il ne peut être question dans le cadre de cet article d'exposer toutes les théories en présence. Nous nous attarderons cependant ici sur la différence de terminologie qui oppose les médecins et les chanteurs à propos du mécanisme lourd dit mécanisme 1, correspondant au registre grave de poitrine pour le chanteur, et du mécanisme léger ou mécanisme 2, correspondant à l'émission de sons aigus. De l'usage et du «passage» entre ces mécanismes dépend par exemple la non-homogénéité de la voix – contrairement à l'homogénéité revendiquée par les professionnels de la voix en Occident – et qui est cependant une constante que l'on rencontre «ailleurs». [figures 12a et 12b].

[24] Rappelons qu'elle se décompose en trois chemins: voie directe de bouche à oreille, retour du son après modification par l'acoustique des lieux et modification par voie interne en traversant le crâne.

Fig. 12a[25]

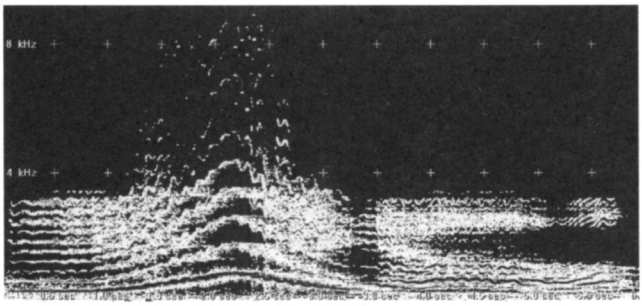


Fig. 12b[26]

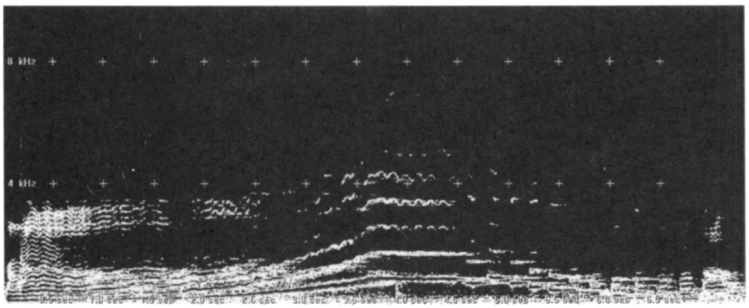


Fig. 12: Un haute-contre (anonyme) exécutant une vocalise (la même dans les deux figures). Dans la fig. 12a, exécutée «à froid», il y a «erreur de passage»; à l'endroit de la flèche, il y a «rupture de registre», et il passe de la voix de tête à la voix de poitrine. Dans la fig. 12b, après «échauffement vocal», la voix «allégée» de ses harmoniques dès l'attaque de la vocalise redescend dans le grave tout en maintenant le registre de tête.

La voix est révélatrice d'un label identitaire (comme chez les jodlers suisses et pygmées[27])! Liée au geste corporel, à la langue, à la symbolique (au même titre que, par exemple, la raucité et la nasalité), elle participe en fait à ce que nous avons déjà appelé la boucle «socio-phonatoire».

L'adoption de registres différents plus ou moins liés aux mécanismes différents est un marqueur social et symbolique puissant; par exemple le théâtre chinois utilise la voix de fausset pour indiquer le pouvoir chez un homme, alors que la musique occidentale privilégie le registre de poitrine. Il existe deux autres mécanismes pour le chanteur: le mécanisme *fry* ou *strohbass* dit encore mécanisme 0, et le mécanisme de sifflet ou mécanisme 3.

[25] Sonagramme réalisé par Claire Gillie-Guilbert, avec GRAM4, à partir d'un enregistrement personnel.

[26] Idem.

[27] Cf. Film de Hugo Zemp, *Voix de tête, voix de poitrine* (1988).

Lorsqu'il y a changement de mécanisme, la partie vibrante, la diminution de la masse vibrante, la diminution de la longueur vibrante (effet *damping*) sont des paramètres biologiquement interdépendants: il est extrêmement difficile d'avoir une variation isolée d'un des paramètres sans que les autres ne soient également modifiés. Pour faire monter la hauteur de la voix, aucun paramètre n'agit jamais seul; dans le *fry* par exemple, les cordes vocales formant un bourrelet, restent essentiellement au contact l'une de l'autre pendant quasiment tout le cycle vibratoire, l'augmentation de la hauteur se faisant essentiellement par l'action de la pression sous-glottique.

Grâce à la vidéo-laryngoscopie, on peut observer le «geste du larynx» tout en écoutant ses incidences sur la qualité de la voix. Lorsque le larynx est en position basse, (détente des muscles supra-hyoïdiens), le point fixe du crico-thyroïdien étant son insertion inférieure, sa contraction, fait basculer en avant et en bas l'avant du cartilage thyroïde, étirant la corde vocale par l'avant. Simultanément, le faisceau oblique du crico-thyroïdien latéral bascule en avant le thyroïde. Quant au muscle thyro-hyoïdien, ayant comme point fixe l'os hyoïde s'il est en position basse (action des muscles sous-hyoïdiens), il accentue la bascule en avant du cartilage thyroïde. Lorsque le larynx est en position intermédiaire, l'étirement se fait à la fois par l'avant et par l'arrière des cordes vocales. En position haute, les crico-thyrolidiens se contractent de plus en plus, provoquant un étirement des ligaments vocaux élastiques et donc des cordes vocales dont seuls les bords, accolés sur une petite surface, vont vibrer.

Le conduit vocal peut s'adapter, se modeler de façon très souple pour façonner le timbre; une infime déformation de la cavité antérieure buccale suffit à produire une dizaine d'harmoniques différentes. On comprend donc sans mal l'existence de registres résonnantiels: on peut changer de registre résonnantiel et faire changer le timbre tout en maintenant constant le mécanisme laryngé. Les registres résonnantiels – ou acoustiques sont déterminés par les résonateurs. Ils désignent l'ensemble des fréquences émises avec une résonance identique, registre de poitrine, de tête ou mixte. L'analyse du spectre vocal et sa comparaison à la courbe électroglottographique montrent que les modifications de registres et de mécanismes laryngés ne sont pas toujours simultanées.

Il convient de rappeler qu'il ne faut pas confondre résonateurs et résonances, et que l'usage des mécanismes fait appel – en fonction des tessitures et de la morphologie propre à chacun – aussi bien à des résonateurs différents qu'à des zones de résonance différentiables tant à l'oreille que par les sensations vibratoires du chanteur. Mais il faut préciser combien l'usage de l'un ou l'autre mécanisme, le jeu sur tel ou tel autre registre est un fait de culture lié aux habitus d'une population. Si l'on écoute les façons de «parler» d'hommes maghrébins ou juifs séfarades, on remarque des fins de phrase bifurquant en registre de tête voire de fausset[28] quand l'intensité et la fréquence fondamentale montent de concert dans une verve expressive et émotionnelle.

[28] Nous faisons quant à nous une distinction que nous avons eu l'occasion de préciser par ailleurs.

Pour pallier ces brusques sauts de registres, on trouve en Occident un usage quasi uniformisé de «la couverture» qui est bien une domestication du geste vocal «contre nature». La couverture est une modification résonantielle qui n'a rien à voir avec le larynx; c'est une technique utilisée à partir du haut medium et qui produit un assombrissement du timbre (avec renforcement des harmoniques graves).

Elle concerne donc la morphologie que l'on impose au pharynx; celui-ci se modifiant, agit sur l'impédance ramenée sur le larynx, et donc sur le timbre. Elle permet entre autres de conserver le timbre extra-vocalique[29] lors des passages du grave à l'aigu.

Du mauvais usage de ces mécanismes et de la mauvaise gestion du geste vocal vont naître des pathologies qui se traduisent par des dysphonies, véritables «fantômes de l'Opéra» pour le chanteur professionnel; ailleurs, échappant à une domestication artificielle du geste vocal, elles sont «détournées à des fins esthétiques» et entrent dans la panoplie des gestes expressifs; nous en donnerons pour preuve l'usage de la raucité.

Lieux corporels du geste vocal en d'autres lieux

Dans certains pays, la voix est liée à la vie du corps; c'est une voix festive, ou une voix qui rythme et dynamise le travail, une voix sans inhibition psychique et corporelle, une voix qui appartient au quotidien et sans clivage entre parole et chant. En d'autres parties du globe où elle est ressentie comme objet suspect de jouissance, on en vient par contre à cacher la bouche, lieu visible de sa naissance à l'air libre. Ailleurs, la main est un élément du geste vocal puisqu'elle modifie le son émis au-delà des résonateurs et de la clôture du corps.

En d'autres lieux encore, seule la métaphore peut décrire le geste vocal, comme en témoigne Germaine Dieterlen[30], qui a travaillé en tant qu'ethno-linguiste sur le langage des Dogon: «Pour eux, les viscères sont une forge qui fabrique la parole; le cœur, c'est le feu de la forge; le foie la poterie qui contient de l'eau qui va être chauffée par le feu, qui va s'élever en vapeur d'eau; les poumons, c'est le soufflet de la forge qui propulse cette vapeur d'eau sonore chargée de sens et de toutes sortes de qualités dans le corps humain vers le larynx. Et c'est à partir du larynx que fonctionne un métier à tisser, avec les cordes vocales, avec la luette qui est la poulie du métier à tisser; la langue qui bouge tout le temps et qui en est la navette; les dents qui en sont le peigne. Cette vapeur sonore qui n'est pas encore articulée, qui est chargée de sens, se tisse dans la bouche comme une bande de coton; elle prend couleur, forme, dessin et elle sort à travers les dents qui sont donc comme les peignes du métier à tisser, comme une bande qui est le discours et qui arrive dans un

[29] Qui est le «grain» de la voix particulier à la morphologie de chacun et à sa façon de conduire son geste phonatoire, à ne pas confondre avec le «timbre vocalique» lié aux particularités phonétiques de la langue; nous regrettons quant à nous que les analyses des voix ne tiennent pas plus compte de cette distinction.

[30] D'après un documentaire sur les Dogon, *Chronique d'une passion*, avec Geneviève Calame-Griaule et des films de Jean Rouch.

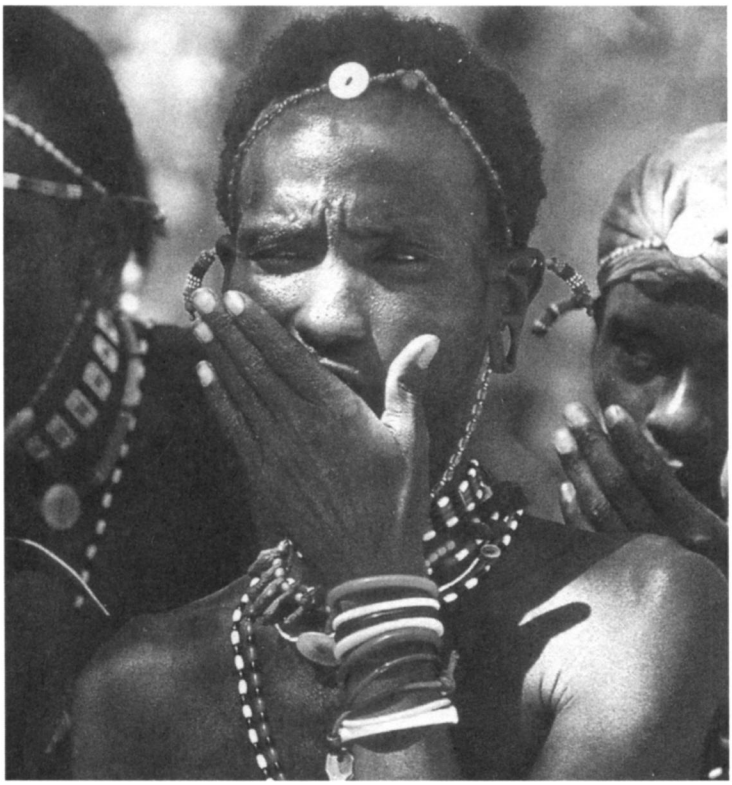


Fig. 13: Geste de la main qui vient battre contre l'ouverture de la bouche, observable en plusieurs régions de l'Afrique, comme ici chez les Samburu du Kenya (Rault 2000: 56-57).

autre individu. Là, elle pénètre son oreille et se transforme en vapeur d'eau qui va irriguer son corps et provoquer toute sorte d'effets selon la nature même de la parole».

Bien que la voix humaine apparaisse comme le produit sonore unique d'un organe vocal partout identique – fruit inéluctable d'une évolution phylogénétique – chaque culture l'adapte à sa langue et à ses coutumes. Elle lui fait ainsi subir un traitement technique particulier et l'exerce de diverses façons. Il en résulte un éventail d'éléments stylistiques et musicaux que l'on perçoit aisément dans la musique vocale, comme dans la langue.

Mais il faut noter également combien le corps, instrument de l'émission de cette voix et des émotions, est évoqué au-delà de la simple allusion à la bouche. On pourrait faire l'inventaire de tout ce que nous pourrions désigner comme ces lieux corporels de la voix et qui confèrent à la voix une corporéité pas toujours reconnue en certaines civilisations qui voient progressivement s'instituer un «adieu au corps» (Le Breton 1999).

La gorge: là où le geste vocal naît et s'étrangle

Après la bouche, c'est la gorge qui se trouve être le lieu le plus parlant de l'aspect kinesthésique de la voix.

Dans le registre des affects, quand l'émotion étrangle la voix, nous trouvons en langue française les expressions «avoir la gorge serrée», «avoir une boule dans la gorge», «un nœud à l'estomac», etc. La sensation d'étouffement semble circonscrire une zone plus externe en langue anglaise dans *« my troubles are like a millstone round my neck»*, c'est-à-dire «mes soucis sont comme une meule tout autour de mon cou». Par contre la gorge est bien le lieu où les mots peuvent s'étrangler: «*the words stuck in my throat*».

Ankica Petrović (1991: 112) s'est attachée à étudier ces aspects dans les Alpes dinariques en Yougoslavie centrale, habitées par des Serbes, des Croates, et des Musulmans; on y rencontre plusieurs usages différents de la voix, dont certains hérités de la musique des anciens Balkans. Si le vibrato que l'on connaît dans les formes évoluées de notre bel canto fait certes partie de leurs pratiques, il «correspond chez eux à une technique très particulière qui est en fait obtenue par obturation glottale et qui provoque donc des vibrations supplémentaires des cordes vocales. Il s'agit non pas ici d'un vibrato naturel, mais d'un élément mélismatique stylisé et affiné qui entraîne généralement une ornementation complexe». Or ces ornementations si particulières, que l'on trouve dans d'autres régions du monde – citons entre autres le Vietnam et les chants tziganes – nécessitent un «coup de glotte» proscrit dans les techniques vocales occidentales. Dans les Alpes dinariques, elles sont désignées par le terme populaire, très évocateur, de *jecanje* (sangloter) ou *sjecanje* (trancher), et sont exécutées dans le registre aigu comme des harmoniques. On retrouve la même chose dans la musique iranienne, où le sanglot dit *ganga* hante les chants.

La voix au carrefour entre respiration et déglutition

La voix au carrefour entre respiration et déglutition emprunte les chemins de l'air et de la nourriture.

En ce qui concerne la respiration, on retrouve un peu partout ce mode de performance attachée à des notes très longues, ou des phrases dites dans un seul souffle, preuve d'une maîtrise du débit d'air sans laquelle cette forme d'apnée sonore serait mortelle. Nicole Revel (1993: 115) précise que les montagnards – coutumiers de ce type d'émission vocale – la qualifient de *mäligu*, ce qui signifie «capable de circonvolutions» et donc d'un souffle long.

Le nez, autre canal du souffle lorsque celui-ci n'est pas converti en voix, a aussi beaucoup d'importance comme par exemple en Afrique et au Vietnam[31]. Si la voix résonne de façon outrancière dans les cavités nasales, donnant un timbre «nasillard», l'écoute qui en est faite prête tout de suite à des interprétations qui varient selon les ethnies.

---

[31] Où l'on note aussi sa forme épatée, où on embrasse avec le nez, et où on appelle les Blancs les «longs nez».

Chez les Bambara, les «rhinophones» (c'est-à-dire ceux qui parlent avec une voix très nasillarde) sont considérés comme des personnes à vie courte, et sont désignés par des termes vernaculaires que l'on pourrait traduire par des «dégoûtés de la vie». On dit dans d'autres régions du monde, par exemple en Bulgarie que celui qui a un grand nez possède également un grand pénis[32]. En Afrique tout au moins, le nez, organe de la respiration mais aussi siège symbolique du souffle vital, est un substitut métaphorique du sexe masculin; il est chargé de valeurs positives. Mais comme tout équilibre vital, il est menacé; sa fragilité est alors marquée par des formules propitiatoires qui, universellement d'ailleurs, saluent l'éternuement. Il faut retenir le souffle, l'empêcher d'être propulsé brutalement à l'extérieur. Car lorsqu'on éternue, on risque de faire sortir la vie de son nez. «A vos souhaits!» devient «prends ton nez!» (C'est-à-dire «retiens ta vie»). Rappelons aussi le *shômyô,* chant bouddhique japonais de méditation, où la voix est rétrécie artificiellement et le son très filé prend un aspect légèrement nasal.

Le fonctionnement normal de la respiration, le passage sans obstacle du souffle, favorise l'émission de la voix comme de la parole vivante. Et «si le souffle ne peut pas passer librement et que la voix se nasalise, elle devient 'pourrie' comme disent les Dogon, parce qu'on a l'impression qu'une partie des sons reste prise entre le nez et la gorge sans pouvoir s'échapper [...]. Or tout ce qui touche à la pourriture [...] évoque irrésistiblement la mort» (Calame-Griaule 1993: 25). Et devenir 'pourri', c'est basculer du côté de la mort, et parler comme les morts» (Calame-Griaule 1993: 32).

Quant à la déglutition, elle peut prêter à de jolies métaphores comme certaines que nous avons dans notre langue où l'on «boit» les paroles, où l'on ne «mâche pas ses mots», tandis que l'on «dévore» des livres. Dans de nombreuses langues africaines, en invoquant et en «empruntant» les voix des ancêtres, on «mange» les chants comme les contes. Les rites de passage de la vie à la mort mêlent en des alchimies complexes le manger, le boire, le vociférer (Césaire 1993: 141). Pour le Japonais, seul mérite estime celui qui a atteint la maturité intérieure et parle de la voix d'en-bas, de la voix du ventre (*hara-goe*), à l'exclusion de la voix d'en-haut, la voix de tête, la voix décentrée de l'immature. En avalant le son, les bonzes le mettent en rapport avec le hara qui est le centre du corps; la voix y prend sa source, elle est le fruit des entrailles.

Les «appuis» et les «soutiens»

Au-delà des réalités anatomo-physiologiques, les appuis que trouve la voix dans le corps sont ressentis à tel point qu'ils peuvent servir à désigner ou à classer des voix, comme au Japon où on trouve la voix stomacale, la voix intestinale, etc., pour ne citer que celles-là.

Plus délicat à nommer est l'appui pelvien qui est reconnu quelle que soit la technique envisagée. Outre mention de cette région pelvienne, Gilbert Rouget (1972)

---

[32] Or ceci est à rapprocher en Occident de l'histoire de saint Tryphon qui, en se mutilant le nez, s'est imposé une sorte de castration symbolique; or le nez coupé de saint Tryphon est à la fois une punition de ses pensées incestueuses et un facteur de fécondité pour la vigne.

trouve même l'évocation de l'anus. En langue *gun*, c'est le même radical verbe *ji* qui sert à composer les verbes «engendrer» (qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme) et «chanter». Les notes partant du nombril vers le bas et atteignant l'anus, puis tirées de nouveau, se meuvent rapidement comme un courant jusqu'à la gorge.

Signalons que la langue anglaise n'hésite pas à condamner un excès vocal par une expression des plus blessantes... et des plus parlantes; tel homme énervé, sous le coup de la colère «*ejaculated with the sound of hysteria in his voice*», – littéralement «a éjaculé avec un son d'hystérie dans la voix», que l'on trouve pudiquement traduit par «s'est exclamé d'une voix émue, énervée».

Dans les échantillons d'expressions et terminologies vernaculaires rencontrées, on trouve trois types de représentations qui ne lient pas la voix à la parole et confèrent au geste vocal une autre dimension: il s'agit du corps dont nous venons de parler, mais aussi de ce que nous pourrions appeler les «incarnations vocales», et enfin le tissage.

Le geste vocal: «Et incarnatus est»

Ce qui apparaît peut-être le plus au détour de ces expressions, c'est le pouvoir qui semble lui être conféré, au-delà d'un simple «reflet» d'une âme ou d'une personnalité: celui d'incarner la personne comme entité individuelle, et le personnage comme entité sociale. Plus qu'un symbole, un emblème, un accessoire, un révélateur, le geste vocal exprime notre réalité ou «l'apparence» qu'on se donne. Si notre civilisation a longuement philosophé[33] sur cette notion de l'Illusion, reprise par les psychanalystes[34] et, plus tard, par les sociologues[35], cette capacité d'incarner différents personnages (qui est une activité à visée festive chez les imitateurs), est une réalité esthétique et rituelle très prisée dans d'autres cultures et qui peut même porter un nom spécifique. «Cette capacité d'incarner différents personnages par la voix est qualifiée de *mäsunsun* pour le barde» (Revel 1993: 132).

Mais doit-on n'attribuer ces jeux et travestissements de voix qu'à des pratiques de civilisations de tradition orale et ne laisser cette interrogation majeure qu'à des anthropologues pour qui elle relève de l'activité de la mémoire collective et individuelle dans une société des littératures de la voix?

Le corps, le souffle, le sexe, la mort sont donc des thèmes récurrents en plusieurs points du monde lorsqu'il s'agit de décrire la voix en des termes autres que ceux empruntés à la terminologie scientifique. Mais une autre conception, totalement étrangère à nos expressions francophones et à nos métaphores, est pourtant très présente dans d'autres régions du globe: le tissage.

---

[33] Cf. R. Quillot: *L'Illusion*, Paris: PUF, Que sais-je?, 1996.

[34] Sigmund Freud: *L'avenir d'une illusion*. Paris: PUF, 10e édition, 1993, et Mouches & al.: *De l'illusion psychique aux illusions sociales*. Paris: L'Harmattan, 1999.

[35] André Akoun: *l'Illusion Sociale*. Paris: PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1989.

Le geste vocal, un geste de tisserand

Geneviève Calame-Griaule (1993 : 24) aborde cette notion lorsqu'elle écrit que « Au niveau du larynx et des cordes vocales, la parole est 'tissée' et de vapeur d'eau sonore devient verbe organisé et discours ».

Ce tissage qui implique un jeu avec des fils à tirer plus ou moins est à rapprocher d'une des expressions des chœurs sardes (Lortat-Jacob 1998a, 1998b). Pour eux, « faire un chœur », c'est *« tirare una bogi»* ; or *bogi* en catalan se traduit par *voce* en italien. Ce qui revient à dire que « faire un chœur », c'est « tirer une voix ». On trouve bien la « tirade » au théâtre...

Curieusement, dans un court roman écrit sur la voix, Linda Lê utilise un verbe appartenant à un champ lexical proche, puisqu'il s'agit du verbe « tricoter » : « Elle s'éreinte à *tricoter* une petite romance *tire*-larmes »... (1998 : 24) et l'on reste songeur devant l'emploi du verbe « tirer » que nous connaissons bien dans l'expression « cela nous a tiré des larmes »...

Le geste vocal tisse donc un lien avec l'autre, créant des interférences avec les horizons d'attente des auditeurs, différents selon leur parcours individuel et social. On entrevoit alors que l'écoute est un troisième fil qui agrémente le tissage, et participe à la construction de la trame sociale, trame d'autant plus serrée que le corps – lieu de vibration aussi bien à l'émission qu'à la réception – participe. Alors que visuellement et tactilement une distance est mise entre les interlocuteurs, la voix issue du plus intime d'un corps rencontre l'autre en un point tout autant enfoui. Les corps alors ne font plus frontière ; leur mise en « résonance » participe d'une sorte de transe (Rouget 1990) propre aux traditions orales.

Laissons Michel Serres (1985 : 125) « filer la métaphore » (!) jusqu'au bout : « Certaines musiques font lever la mélodie à même la matière sonore [...] comme le dessin de la tapisserie s'enfouit dans la chair textile. Tel fil ne se coud pas en surplus, le chant ne se pose pas, distinct, sur le coussin d'harmonie [...] mais le fil se confond avec le tissu [...] La musique tisse le transcendantal des communications ».

Filiation gestuo-vocale

Mais le geste vocal est-il un attribut individuel, le fruit d'un apprentissage personnel ou le résultat d'une construction sociale ? Se transmet-il par mimétisme familial ou par imitation groupale, au nom d'un sentiment d'appartenance à une tribu ? S'il y a certes un apprentissage des chants, du répertoire, y a-t-il apprentissage de la voix ? Le procédé de cantillation – identique à la scansion des comptines – est-il le propre de la voix de l'enfant – lié à ses compétences – ou est-il une méthode pédagogique de transmission ?

Poser ces questions, c'est aborder la question de la filiation du geste vocal qui se situe au cœur de la connaissance et constitue la mémoire d'un peuple. Mais de quelle mémoire s'agit-il ? Celle des voix de l'enfance, mémorisées auditivement, puis imitées et réimprimées jusque dans la morphologie même des organes phonatoires ? Ou bien mémoire corporelle du geste vocal, conservé avec le souvenir de l'ef-

ficacité de son action; parce qu'à un moment de la vie, quelqu'un de l'entourage a répondu d'un sourire ou d'un geste positif à une intonation de la voix?

Selon Leroi-Gourhan (1964), outil et oralité sont liés neurologiquement. De son côté Marcel Jousse (1974), au contact des sociétés dites «primitives», ou des enfants, disait que «langage» et «manuelage» sont liés anthropologiquement, montrant ainsi la filiation «geste corporel-langage oral»[36].

Il invente le concept de «mimisme», (besoin fondamental de rejouer les interactions des choses, spontanément, globalement), besoin implacable, symbolique (médiateur), facteur de mémoire et de créativité.

On se souviendra de ce que le corps et le regard participent aussi à cette communication et qu'il n'y a pire confusion pour un enfant, que lorsqu'un adulte ne «joint pas le geste à la parole», ou plutôt le «geste à la voix», et lie à un geste agressif une voix par exemple mielleuse. C'est ce qu'on appelle le «*double bind*»[37], qui appartient au registre de l'ambiguïté du signe et du sens.

Rousseau (1781: 245) défend la thèse que ce sont les besoins qui «dictent les premiers gestes» et «les passions qui arrachent les premières voix». Besoin vital de communiquer pour déclencher une réponse à son appel qui satisfasse son désir? C'est dire que gestes et voix sont intimement mêlés dans un même élan ou instinct vital: l'enfant s'incorpore la parole de l'autre, dont il «boit» les sonorités verbales, comme il en boit le lait. Les berceuses sont ces moments où voix et corps s'accordent dans une même tendresse, à fleur de peau, soudés dans un même tempo; leur souvenir, ne serait-ce que l'émergence d'une mélodie, peut recréer le réconfort du geste.

L'enfant a besoin de mettre en scène sa voix, à travers le geste vocal, quand les mots et la facilité d'élocution lui font encore défaut. Cela lui permet d'exister aux yeux de l'Autre, pour remplir un espace, pour combler un vide, une absence... ou pour appeler. L'adulte, en retrouvant à travers le geste vocal les jeux vocaux renoue avec ce «stade vocal» (Delbe 1995) où la musique de la voix fait signe avant même le langage.

Le geste vocal comme marqueur d'une identité sociale

Il s'agit bien ici de prendre des distances avec la «voix révélatrice de la personnalité», le geste vocal traducteur d'une expression individuelle, pour se demander ce que la voix donne à entendre de l'appartenance d'un individu à une société

---

[36] Marqué par son enfance passée dans le milieu paysan où la mémoire des siècles, la « mémoire enchantée », se transmettait à travers des récits mimés, rythmés, chantés, il a défendu ce style oral-global, celui de Sophocle comme celui de Giraudoux ou des cérémonies amérindiennes. Par sa formation littéraire (plusieurs langues anciennes), il aimait déclamer les rythmes de l'Iliade et de l'Odyssée, aussi bien que Virgile. Ces auteurs anciens avaient ce souci du balancement oratoire, et écrivaient en fonction de cette future portée par la voix de leurs écrits. Parenté qu'il a retrouvée chez d'autres auteurs plus récents, et aussi dans les écrits religieux.

[37] A l'origine de beaucoup de troubles du comportement, qui se perpétuent et se reproduisent à l'âge adulte sous d'autres formes.

ritualisée, et ce que la transmission orale dévoile d'enjeux interactionnels avec un auditoire soumis à ses habitudes culturelles d'écoute et de décodage de la musicalité des messages.

C'est dire que le geste vocal se présente également comme un marqueur d'une identité sociale, et que l'élaboration d'un geste vocal participe de la construction d'une identité sociale qui peut elle-même être marquée par des facteurs géographiques[38].

On remarquera par exemple que l'usage quotidien d'une voix sur de hauts plateaux balayés par les vents, n'est pas sans incidence sur la voix parlée quotidienne et que le geste vocal mémorisé resurgit au détour d'imitations de voix[39]. Accéder à l'usage de cette voix, c'est revêtir l'identité culturelle de ses aînés, et prouver outre son identité culturelle, son appartenance au groupe.

Après avoir suivi la naissance du geste vocal, des premières questions se sont posées sur son identité. Elles nous invitent à envisager d'autres aspects de l'essence même de ce geste vocal.

Essence du geste vocal

Si la voix fait sens, fait signe, le geste vocal est le support charnel à l'expression et à la communication.

Le geste vocal, vecteur d'expression et communication

C'est probablement le concept de théâtralité qui thématise le mieux l'essence expressive du geste vocal; il implique une réponse émotionnelle de celui auquel il se destine. Or cette mise en scène de la voix à travers le corps dans un espace, cette théâtralité hantent le chant.

Cela pose la question de l'interaction entre voix et écoute, le corps servant de médiateur et de propulseur. On connaît depuis longtemps le rôle du geste vocal dans l'accompagnement et surtout la coordination des gestes de travail, le plus souvent collectifs. L'origine du dactyle serait à chercher dans les cris des rameurs grecs correspondant au moment d'effort de lever et de propulsion aérienne de la rame; de même les chants de moisson des Dorzé en Ethiopie sont scandés par un cri proche du râle lorsque les outils s'abattent sur la meule. Ce rôle fécondant de la voix dans les activités de travail, dans les dialogues rituels entre les Vivants et

---

[38] Signalons que notre objet de recherche (thèse de sociologie en cours sur: le «chant obscur» de la voix; sa résonance dans le champ social), tend à démontrer que la voix n'est pas seulement un attribut individuel, mais qu'elle est le résultat d'une subtile imbrication entre l'individuel et le social, et d'autre part que l'individu est capable de tisser un lien social à travers elle.

[39] Nous remercions Tran Quang Haï de nous avoir fait visionner un concours d'enfants en Mongolie; grande fut notre surprise d'analyser des voix d'enfants de 6 ans, descendant à 57 Hertz et défiant tous les écrits des phoniatres sur les capacités de l'appareil phonatoire d'enfants de cet âge.

les Morts, entre les Hommes et les Animaux, les Invisibles ou les Dieux, se révèle à travers les réponses récurrentes dans le jeu de tous les possibles culturels d'Afrique, d'Asie, d'Europe, des Amériques, hier comme aujourd'hui.

Voix et gestes font partie des vecteurs interactifs de la communication. Même si l'un manque, l'autre peut venir compenser comme le prouvent les sourds-muets. L'actrice Emmanuelle Laborit, dans son récit autobiographique *Le cri de la mouette* (*in* Poizat 1996: 223), raconte comment un jour elle fut bouleversée par la voix de Maria Callas que pourtant elle ne pouvait entendre: «Tout d'un coup, il y a une image en gros plan, et là je ressens vraiment sa voix. En la regardant avec intensité, je comprends la voix qu'elle doit avoir [...] je vois bien que la voix vient du fond, de loin, que cette femme chante avec son ventre, ses tripes [...] Maria Callas m'a touchée. C'est la seule fois de ma vie où j'ai ressenti, imaginé, une voix chantée».

L'essence physique, vibratoire du geste vocal lui confère la possibilité d'établir une communication de type verbal en l'absence même d'audition. Ce phénomène a été mis à profit dès la fin du XVIII[e] siècle dans la rééducation des enfants sourds-muets. Le maître oraliste qui travaille avec son élève engage une sorte de corps à corps avec lui; «il tient la main de son élève contre sa propre gorge pour que le jeune sourd puisse sentir les vibrations du larynx de son maître quand celui-ci prononce un son; en retour, l'élève porte la main à sa gorge pour comparer les vibrations de son larynx avec celles de son maître...» (Poizat 1996: 236). Le geste vocal représente bien, là encore, ce qui part d'un corps pour toucher un autre corps.

Le geste vocal est aussi ce qui permet la communication des émotions. Une sémiologie précise existe déjà pour certaines émotions; nous la devons aux travaux de Fónagy (1983) qui a étudié le lien entre les émotions exprimées et la déformation du geste articulatoire. Nous en prélèverons ci-dessous quelques exemples:

- La colère se manifeste dans des contractions musculaires violentes sur tous les plans. Les mesures électro-myographiques des muscles expiratoires reflètent des contractions violentes. Les analyses et les enregistrements ciné-radiologiques – qui permettent de suivre les mouvements des organes articulatoires – montrent que l'hyperactivité des muscles laryngés participant à la production de la voix resserre les ventricules laryngés, ramasse les cordes vocales, rapproche les fausses cordes vocales, et rétrécit l'entrée de la glotte. Les piliers du pharynx, le voile du palais se contractent; lèvres et langue se tendent, modifiant la superficie du contact des organes articulatoires. Selon que la colère est ouverte ou rentrée, la distance maxillaire varie de même que la position des lèvres par rapport aux incisives. Le trait dynamique le plus spectaculaire qui caractérise l'expression de toute émotion agressive est le caractère saccadé des mouvements de la langue.

- La tendresse se communique par des traits opposés. L'expiration faible et l'absence quasi totale d'hypertension produisent une voix pleine à la suite du contact «idéal» des cordes vocales. On retrouve la même détente aux autres niveaux: ventricule laryngé, piliers du pharynx, voile du palais (la fermeture des cavités nasales est souvent incomplète), langue et lèvres (plus rondes). Les mouvements sont déliés et non saccadés.

Ces gestes laryngés, comme la plupart des gestes articulatoires (à l'exception des mouvements labiaux), échappent à l'œil. Ils se repèrent cependant par leur incidence sur le timbre de la voix, car en effet, chaque modification expressive de l'articulation se reflète dans une modification correspondante du timbre de la voyelle ou de la consonne. Ce qui explique par exemple que des [□] tendent vers des [ʘ], en cas de colère, ou inversement en cas de tristesse[40].

Même si ce qui précède ne concerne que l'étage laryngé et n'affecte que les organes articulatoires, on comprend qu'on ait pu parler de schéma corporel vocal. La psychanalyse – qui s'est penchée sur «la position cruciale de la voix entre corps, pulsion, jouissance du corps et langage» (Poizat 2000: 98) – devrait permettre de développer des hypothèses quant à l'aspect cathartique et jouissif du geste vocal.

Le geste vocal: fait de nature ou fait de culture?

La voix «se trouve décrite et située tantôt entre nature et culture, corps et langage, parole et musique, entre l'intimement personnel et le profondément social, symbole de la condition humaine et marque de l'identité individuelle, 'raisonnance' et 'résonance'» (Deniot 2000:14). Où se situe alors le geste vocal; du côté de l'instinct ou du côté d'une technicité obéissant à des normes?

Des sociologues et anthropologues ont déjà démontré que les techniques du corps n'engagent jamais de l'anatomique ou du physiologique pur; elles appartiennent au monde des symboles, révélant déjà nos «habitus», notre inscription au carrefour entre biologique et social. Ce que dit Bourdieu (1997: 92-95) du langage s'applique totalement au geste vocal: «le langage domestiqué, censure devenue nature, [...] va de pair avec la domestication du corps qui exclut toute manifestation excessive des appétits ou des sentiments [...] et qui soumet le corps à toutes sortes de disciplines et de censures visant à le dénaturaliser [...] c'est pour l'essentiel à travers des disciplines et des censures corporelles et linguistiques [...] que les groupes inculquent les vertus qui sont la forme transfigurée de leur nécessité [...]». Les habitus du geste vocal sont liés aux habitus du corps, des positions[41]. En matière de corps et de ce qui en émane, cela donne une hexis (manière d'être particulière à quelqu'un dans une situation donnée), dont l'interprétation, parfois délicate car ethnocentriste, permet de décider de «l'ancrage culturel» de tel ou tel individu (Javeau 1998).

Denis Vasse (1974: 21), en tant que psychanalyste, posera ensuite que sans la voix «ni le corps biologique ni le corps de la langue ne sauraient se donner à penser», et ceci malgré le paradoxe propre à cette voix qui n'appartient «en propre ni à l'un, ni à l'autre».

«Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point, dit Rousseau (1781), de vrais principes de la

---

[40] Le français « oui » a subi le même sort. La transformation de *oui/wil* en [*we*] est assez typique pour que l'orthographe tienne compte de cette variante: *ouais*.

[41] Il y a des différences d'émission vocale selon que l'individu est debout, danse, s'accroupit; nous faisons l'hypothèse que le degré de raucité de la voix varie en fonction de ce contexte.

musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections.»

Nous rejoignons ici notre question de départ: qu'est-ce qui fait sens, et qu'est-ce qui fait signe dans le geste vocal?

Sens ou sémiologie du geste vocal

L'acte de parole maintient une double allégeance au corps et au code; en est-il de même pour l'acte vocal ou le geste vocal? Nous avons dit plus haut qu'en tant que conduite le geste vocal supposait un sens. Il relève donc d'une sémiologie ou d'une sémiotique particulière.

Pour une sémiotique du geste vocal

Une sémiologie du geste en général et du geste vocal en particulier supposerait de réunir un corpus de signes possibles relativement limités et susceptibles de s'organiser en système[42]. La chose peut être tentée. Pour le moment, il nous paraît plus prudent de parler d'une sémiotique du geste vocal.

En reprenant entre autres la classification des signes fondée sur la nature du lien qui unit le signe au sens, on se rend compte que chacune des catégories dessinées s'ouvre à une multitude de transpositions. Ces réflexions ont eu le mérite, dans le domaine pictural par exemple, de fonder l'analyse d'image comme discipline. Dans le domaine linguistique, six fonctions linguistiques ont été proposées en ces termes: fonction dénotative, fonction expressive, fonction conative, fonction phatique, fonction poétique et fonction métalinguistique (Castarède 1987: 68). Il serait souhaitable qu'une réflexion de même type conduise à des résultats équivalents en ce qui concerne les fonctions du geste vocal dans sa dimension de communication. Citons quelques apports qui pourraient être significatifs pour l'aboutissement d'une telle démarche:

- la distinction entre les dimensions syntaxiques, sémantiques et pragmatiques du signe; si les aspects sémantiques et pragmatiques du geste vocal sont souvent évidents, ne peut-on pas s'interroger sur une éventuelle syntaxe, hors du champ musical, lorsqu'il s'agit de chant à la frontière entre voix parlée et voix chantée?
- la signification comme produit d'une interprétation dont les limites sont à trouver dans les expériences de vie de chacun (la culture au sens humaniste du terme en faisant partie). Or, s'il est une œuvre ouverte, c'est bien le geste vocal.
- l'aspect «plurivoque» des messages que les «spectacles» nous délivrent. Or le geste vocal, pour le spectateur-auditeur, est spectacle.

[42] Dans le cadre de cet article nous ne pouvons donner que des jalons pour une réflexion qui mériterait selon nous un long développement.

- la réflexion d'Edward T. Hall (1966), «inventeur» de la proxémique, pour qui l'espace interpersonnel est une dimension de la culture. Il intègre à la notion de culture des comportements-types qui sont autant de systèmes de communication primaire et qu'il décompose en dix catégories. Parmi ces dernières, nous retiendrons l'interaction, l'association, la territorialité, la temporalité, la connaissance, et le jeu, qui semblent particulièrement concerner le geste vocal.

La kinésique au service du geste vocal

La kinésique, étude de la dynamique du corps dans l'acte de communication, fournit aussi quelques concepts qui, *mutatis mutandis*, pourraient être pertinents dans une sémiotique du geste vocal. Plusieurs typologies ont été établies qui distinguent les cinq catégories suivantes:

Les emblèmes: actes non verbaux, étroitement codifiés, facilement interprétables verbalement. Les gestes sont utilisés quand l'échange verbal est empêché par le bruit, les distances ou autres circonstances particulières. Ils seraient au nombre de 150 à 200 dans chaque communauté socioculturelle. A noter qu'aucun de ces signes n'a de significations universelles[43]; ils ne sont pas moins polysémiques que les mots de la langue et leur sens exact dépend d'un contexte situationnel. Les derniers siffleurs de La Gomera (archipel des Canaries) incarnent parfaitement cet aspect.

Les illustratifs: gestes d'accompagnement de la parole et en lien direct avec son sens. On y distingue les déictiques qui permettent de montrer le référent, les kinétographes qui miment une action et les pictographes qui représentent des formes. Si leur caractéristique est d'être utilisés consciemment par le locuteur à des endroits précis, on peut penser qu'il en est de même pour le chanteur et qu'ils participent de l'essence même du geste vocal; reste à décoder le sens donné et prêté.

Les dimensions de l'affect: constitués essentiellement de mimiques, ils expriment des affects primaires comme la surprise, la peur, le dégoût, la colère, la joie, la tristesse. Ils ont une valeur plus expressive que les illustrateurs ou les emblèmes et, en tant que tels, peuvent être socialement réprimés ou tolérés. Intonations et accentuations en sont les équivalents vocaux; or nous avons déjà mentionné les travaux de Fónagy pour prouver le lien étroit qu'ils établissent avec la phonétique articulatoire que nous considérons comme une composante du geste vocal.

Les régulateurs: ils maintiennent et régulent la parole et l'écoute lors des interactions. En ce qui concerne le geste vocal, certaines cultures ont poussé ces aspects jusqu'à la ritualisation; que l'on songe au *qawwali* ou aux gestes accompagnant le chant des *râga*!

Les adaptateurs: ce sont des gestes le plus souvent inconscients que le locuteur effectue pendant qu'il parle ou lorsqu'il s'apprête à prendre la parole: raclements

[43] Pas même le balancement latéral de la tête pour dire non; il veut dire oui chez les Bulgares.

de gorge, redressement du buste, activités des mains. Traqués par les chanteurs lyriques et remplacés par un «échauffement» corporel et vocal pertinent, ils interviennent avant même la conduite du geste vocal; de la plus ou moins bonne gestion de la statique va dépendre une plus ou moins bonne qualité de timbre. De même pour l'anticipation du geste vocal; celui-ci doit être «préparé», surtout si on veut parvenir à cette fameuse couverture que nous avons évoquée plus haut.

Cette typologie suppose une réflexion sur le rôle de la gestualité dans la communication, et dans la qualité d'impact du geste vocal. Une amplitude du geste indissociable de l'intensité sonore donne des éléments de réponse; il serait intéressant d'envisager la mise en concordance de tous les paramètres du son de la voix avec les gestes (internes comme extériorisés). Cela remettrait en cause bon nombre de master-class de chants où la qualité du timbre est demandée par imitation de la voix du professeur... sans tenir compte du geste corporel à adapter à la morphologie de chacun!

Dans les approches que nous venons d'évoquer, le geste vocal a été envisagé en tant que «geste de» et «geste vers». On ne peut cependant faire l'ellipse de l'acte d'écouter. Et que recevoir un geste vocal, ne saurait être conçu comme un acte passif ou transparent.

Percevoir, récevoir, écouter un geste vocal

On se rappelle qu'Ulysse, il y a trois mille ans, s'est fait ligoter au mât de son navire pour résister aux réponses de son corps face au geste vocal des sirènes, afin de se contenter de l'entendre et non de l'écouter. Car l'écoute est activité et mobilisation du corps. Pour faire comprendre la distinction entre entendre et écouter, Pierre Schaeffer (1966) se plaisait à dire: «j'entends ce qui domine, j'écoute ce que je vise».

«Entendre» vient du verbe latin *intendere* qui signifie «tendre vers», d'où «porter son attention vers»; ce n'est qu'à partir du XVII[e] siècle qu'il tend à se substituer à «ouïr». D'autre part dans beaucoup de langues, écouter veut dire aussi obéir. Mais, écouter c'est aussi ausculter – selon l'étymologie – et ausculter c'est entre autres détecter.

Quels visages sémantiques peut prendre cette détection volontaire tournée vers une identification, un diagnostic? Ils apparaissent au détour de l'usage de verbes d'action qui donnent à «l'écoute active[44]» ses titres de noblesse, tels que: «dépister, repérer, sonder, localiser, déterminer, diagnostiquer, identifier, jauger, mesurer, rechercher, explorer, intercepter, procéder à une investigation, prospecter, etc.». Etre à l'écoute, c'est être aux aguets; c'est aussi attendre. Ce peut être aussi s'attendre à ce que...

L'accent a été mis sur les indicateurs éventuellement mesurables des éléments de la communication qui sont pris en compte lors d'une écoute attentive tels

[44] Terminologie en usage dans les sciences de l'éducation et chez les pédagogues de l'éducation musicale.

l'intonation, le registre, l'insistance, et les psychologues et psychanalystes ont évoqué leurs aspects non maîtrisables. Car ces inflexions de la voix, portées par le geste vocal, nous émeuvent (du latin *movere*: mouvoir), nous affectent, nous ébranlent, nous remuent et nous font percevoir et ressentir du sens. Marie-France Castarède (1987: 39) va jusqu'à évoquer cette écoute particulière qui relie l'analysant et l'analysé dans la cure analytique comme « une communication d'inconscient à inconscient, c'est-à-dire un corps à corps médiatisé par les voix... ». Tout se passe comme si au don de la voix, au geste vocal offert, devait s'offrir en retour le contre-don de l'écoute, une oreille ouverte.

Et quand l'écoute se fait interprétation ?

A la prévisibilité de l'écoute traitée sur le plan de la psychoacoustique par Emile Leipp (1967) répond le concept d'horizon d'attente envisagé sur le plan esthétique et social par Jauss (1978). Il est à noter que ce concept d'horizon d'attente élaboré par Jauss pourrait permettre de brosser le portrait-type de l'écoutant, du récepteur en fonction des traditions orales certes, mais aussi morales, sociales, esthétiques qui marquent sa culture et qui déterminent la perception même de ce qu'il entend.

Chanter à plusieurs, joindre sa voix et faire se rejoindre les gestes vocaux, est sans doute une des formes d'interaction les plus développées. Polyphonie et polygestualité tissent leur trame d'où émerge le chœur. Et ce que dit Javeau (1998: 12) de l'échange verbal s'applique parfaitement à cet échange d'émotions musicales que représente le chant collectif. « Dans chaque interaction, les individus usant de langage articulé, de gestes, de mimiques, de sons non articulés, de postures du corps poursuivent une finalité (qui peut être simplement que l'interaction ait lieu) ».

Dans cet autre corps à corps, se rejoue la tradition des choreutes qui « doivent sentir qu'ils appartiennent à un corps commun, à une voix commune qui a son centre de gravité dans le coryphée » (Lecoq 1987: 112). La pratique du geste vocal et son enseignement prouvent qu'il ne peut y avoir « place de voix » sans place du geste et de l'individu dans un espace-temps d'ordre matériel, psychique et relationnel; d'autant plus, quand il faut gérer à plusieurs l'espace géographique et acoustique. « Les événements spatiaux donnent à la communication son intonation et son accent, et dépassent parfois le discours. Le flux de paroles et le changement de distance entre deux individus en interaction participent du processus de communication » (Hall 1984: 206). Nous ne développerons pas cet aspect qui a été déjà largement décrit et analysé[45]; le geste de la main portée à l'oreille lors des productions en chœur, s'il a certes des vertus acoustiques, n'en demeure pas moins le témoignage de mieux s'entendre pour mieux s'accorder aux autres dans un espace-temps changeant.

[45] Cf. entre autres tous les écrits de Bernard Lortat-Jacob consacrés aux Chants de la passion d'une confrérie de Castelsardo, en Sardaigne; disposition des chanteurs entre eux, choix des emplacements dans la ville, jeux de regards et degré d'aperture buccale propre à chacune des quatre voix... tout concourt à ce que les quatre gestes vocaux mêlés donnent naissance à la voix désincarnée et impalpable de la *quintina*... voix acousmatique, dirait Michel Chion !

Le rythme du geste vocal se traduit en élans/retombées, arsis/thesis. Si plusieurs chanteurs font s'interférer leurs rythmes propres, alors le geste vocal collectif va amplifier l'émotion dans des jeux de tension/détente. Jacques Lecoq (1987) commençait pratiquement tous les échauffements des acteurs par des jeux de pousser/tirer dans l'espace; quand les corps en avaient pris la mesure, alors, la voix pouvait s'autoriser à sortir à sa juste place et prendre possession de l'espace.

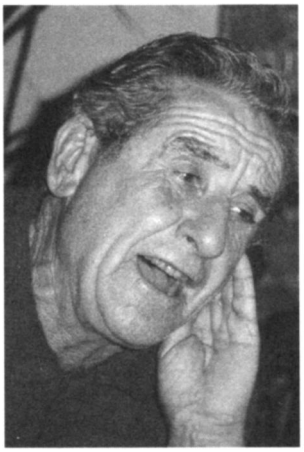


Fig. 14. Chanteur sarde de Castelsardo (photo: Bernard Lortat-Jacob)

Conclusion: «Et l'écoute s'est faite chair...»

C'est encore auprès de Michel Serres (1985: 149-150) que nous trouvons les mots qui expriment combien l'écoute elle aussi en appelle à la chair: «Nous entendons par la boîte crânienne, l'abdomen et le thorax. Nous entendons par les muscles, les nerfs et tendons. Notre corps-boîte tendu de cordes se voile d'un tympan global. Nous vivons [...] dans les ondes tout autant que dans les espaces, l'organisme s'érige, se creuse, spatial, large pli ou longue ganse, boîte semi-pleine, semi-vide qui leur fait écho. Plongés, noyés, engloutis, ballottés, perdus dans des répercussions et des retentissements infinis et par le corps les comprenant. [...] Je suis la maison du son, ouïe et voix tout entier, boîte noire et retentissement, enclume et marteau, grotte à échos, [...] point d'interrogation errant dans l'espace des messages doués ou privés de sens, [...] je ne suis que creux et note, je suis tout entier creux et note mêlés».

Ainsi l'accordage sémantique et affectif se fait à travers la voix, mais aussi à travers le geste qui développe, enveloppe, caresse et berce, qui éveille et qui réveille. Cet accordage n'est jamais simple quand on sait de quelles apparences, ou de quelles distances, il peut se tisser; ces cordes, souvent remplies de nœuds, et en tension, n'arrivent pas toujours à faire lien entre des «étoffes vocales» qui n'ont pas les mêmes textures, autrement dit les mêmes fonctions, selon les statuts et les rôles sociaux des individus qu'elles revêtent.

Plus que de cordes il s'agit peut-être de fils, d'un tissage subtil qui relie la voix aux autres voix, et tissent ainsi la toile anthropologique de la relation à l'autre, à la communauté, et du sentiment d'appartenance à un groupe. Sous le tissu où chatoient les couleurs – couleurs qui chantent, épaisseur du fil proche du velours qui se caresse – se montre l'envers de la toile pleine de nœuds. Nœuds tels que les conçoivent nos cultures occidentales – nœuds de la tension et nœuds de la complication, mais aussi nœuds des liens, nœuds des «dessous de la voix» qui nous font nous interroger toujours plus à fond sur ce qui se cache derrière ces apparences du geste vocal.

Références bibliographiques

AMY de la BRETEQUE Benoît
2000 *A l'origine du son: le souffle.* Marseille: Solal.

ASSOUN Paul-Laurent
1995 *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix,* tomes 1 et 2. Paris: Anthropos.

BARTHELEMY Yva
1984 *La voix libérée.* Paris: Laffont.

BARTHES Roland
1981 *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980.* Paris: Seuil, Essais.
1985 *L'aventure Sémiologique,* Paris: Seuil.

BERNHARDT Sarah
1993 *L'art du théâtre, (la voix, le geste, la prononciation).* Paris: L'Harmattan, coll. Les Introuvables.

BOURDIEU Pierre
1997 *Ce que parler veut dire.* Paris: Fayard.

CALAME-GRIAULE Geneviève
1993 «La nasalité et la mort», in Nicole Revel & al.: *Pour une anthropologie des voix.* Paris: L'Harmattan: 23-33

CASTARÈDE Marie-France
1987 *La voix et ses sortilèges.* Paris: Les Belles Lettres.

CÉSAIRE Ina
1993 «La voix des bœufs». *Pour une anthropologie des voix.* Paris: L'Harmattan: 173-195.

DELBE Alain
1995 *Le stade vocal.* Paris: L'Harmattan.

FONAGY Ivan
1983 *La Vive Voix (Essais de psycho-phonétique).* Paris: Payot.
1993 «Les chances d'une caractérologie vocale», in Nicole Revel & al.: *Pour une anthropologie des voix.* Paris: L'Harmattan: 47-82.

FUKS Leonardo
1999 «Computed-aided analysis of extended vocal techniques for compositional applications». *Proceedings of the XIX national Congress.* Brazilian Computing Society: 95-104.

GOFFMAN Erving
1973 *La mise en scène de la vie quotidienne,* tomes 1et 2. Paris: Les Editions de Minuit, coll. «Le Sens commun».
1974 *Les Rites d'interaction.* Paris: Les Editions de Minuit, coll. «Le Sens commun».
1981 *Façons de parler.* Paris: Les Editions de Minuit, coll. «Le Sens commun».

GROTOWSKI Jerzy
1996 *Vers un théâtre pauvre.* Paris: L'Age d'Homme.

GUNDERMANN Horst
1998 *Die Ausdruckswelt der Stimme (Stuttgarter Stimmtage).* Heidelberg: Hüthig.

HALL Edward T.
1966 *La dimension cachée.* Paris: Seuil (rééd.: 1978).
1984 *Le langage silencieux.* Paris: Seuil (rééd.: 1996).

HEUILLET-MARTIN Geneviève & Hélène GARSON-BAVARD
1996 *Une voix pour tous.* Tome 1: *la voix normale et comment l'optimiser.* Cahors: Solal.
1997 *Une voix pour tous.* Tome 2: *la voix pathologique.* Cahors: Solal.

JAUSS Hans-Robert
1978 *Pour une esthétique de la réception.* (trad. de l'allemand par Claude Maillard). Paris: Gallimard.

JAVEAU Claude
1998 *Prendre le futile au sérieux.* Lonrai: Le Cerf, coll. Humanité.

JOUSSE Marcel
1974 *L'Anthropologie du geste.* Paris: Gallimard.

KAWADA Junzo
1998 *La Voix: étude d'ethno-linguistique comparative* (trad. du japonais par S. Jeanne). Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

LÊ Linda
1998 *Voix, une crise.* Paris: Christian Bourgois.

LE BRETON David
1999 *L'adieu au corps.* Paris: Métailié.

LECOQ Jacques
1987 *Le Théâtre du geste, Mimes et acteurs.* Paris: Bordas.

LE HUCHE François & ALLALI André
1991 *Anatomie et physiologie des organes de la voix.* Tomes 1, 2 et 3. Paris: Masson.

LEIPP Emile
1967 « Mécanique et acoustique de l'appareil phonatoire». *Bulletin du Groupe d'acoustique musicale* (Paris) 32, décembre 1967.

LEROI-GOURHAN André
1963 *Le geste et la parole.* tome 1: *Technique et langage.* Paris: Albin Michel.
1964 *Le geste et la parole.* tome 2: *Les mémoires et les rythmes.* Paris: Albin Michel.

LÉVI-STRAUSS Claude
1964 «Le cru et le cuit». *Mythologiques.* Paris: Plon.

LORTAT-JACOB Bernard
1998a *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne.* Paris: Editions du Cerf.
1998b «Prononcer en chantant», analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). *L'Homme* 146: 87-112.

ORMEZZANO Yves
2000 *Le guide de la voix.* Paris: Odile Jacob.

OTT Jacqueline et Bertrand
1978 *La pédagogie de la voix et Les techniques européennes du chant.* Issy-les-Moulineaux: E.A.P., coll. Psychologie et Pédagogie de la musique.

PAVIS Patrice
1983 *Voix et images de la scène (Pour une sémiologie de la réception).* Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Lille.

PETROVIĆ Ankica
1991 «Les techniques du chant villageois dans les Alpes dinariques (en Yougoslavie)». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, «Voix»: 103-115.

POIZAT Michel
1984 *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra).* Paris: Métailié.
1991 *La voix du diable, (la jouissance lyrique sacrée).* Paris: Métailié.
1996 *La voix sourde, (la société face à la surdité).* Paris: Métailié.
2000 «Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance», in Joël DENIOT dir., *Dire la voix,* Paris: L'Harmattan: 89-111.

RAULT Lucie
2000 *Instruments de musique du monde.* Paris: La Martinière.

REVEL Nicole, Diana REY-HULMAN & al.
1993 *Pour une anthropologie des voix.* Paris: L'Harmattan, coll. Anthropologie-Connaissance des Hommes.
«Esthétique des voix épiques palawan», in Nicole Revel & al.: *Pour une anthropologie des voix,* Paris: L'Harmattan: 109-134.

ROUGET Gilbert
1972 «La nasalisation des voyelles et le système des consonnes en gun». *Langues et techniques. Nature et société,* tome 1. Paris: Klincksieck: 209-219.
1990 *La musique et la transe.* Paris: Gallimard, coll. Idées (rééd. de 1980).

ROUSSEAU Jean-Jacques
1781 *Essai sur l'origine des langues.* Bordeaux: Ducros (rééd.: 1970).

SCHAEFFER Pierre
1966 *Traité des objets musicaux.* Paris: Seuil.

SERRES Michel
1985 *Les cinq sens.* Paris: Grasset.

TRAUNMÜLLER Hartmut & Anders ERIKSON
1998 «Acoustic effets of variation in vocal effort by men, women, and children». *Journal of the Acoustical Society of America* 107: 3438-3451.

VASSE Denis
1974 *L'Ombilic et la voix.* Paris: Seuil.

VERSCHAEDE Michel
1998 *Traité de chant et mise en scène baroques.* Paris: Aug. Zurfluh éditeur.

ZEMP Hugo & TRÂN QUANG Hai
1991 « Recherches expérimentales sur le chant diphonique». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: «Voix»: 27-68.

Varia
1980 «La Voix, l'Ecoute». *Traverses* 20. Paris: Centre Georges Pompidou.
1985 *La voix dans tous ses éclats.* Actes du colloque. Paris: Centre Georges Pompidou.
1989 «La voix». *Cahiers de lecture freudienne.* Actes du colloque d'Ivry.
1994 *«Fado, Voices and Shadows».* Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Electa.

Discographie sélective

Canada. Chants et jeux Inuit. Enregistrement de Nicole Beaudry et Claude Charron (1974-76). CD Auvidis-Unesco, D 8032.
Centrafrique. Anthologie de la Musique des Pygmées Aka. Enregistrement de Simha Arom (1971). CD Ocora Radio France, C559012-13.
Centrafrique. Rondes et jeux chantés Banda-Linda. Enregistrement de Simha Arom et France Cloarec-Heiss (1973). LP Selaf/Orstom, CETO 745.
Ethiopie. Polyphonies des Dorzé. Collection CNRS / Musée de l'Homme. CD Le Chant du Monde, CNR 264646.
Inde. Ladakh, Musique de monastère et de village. Enregistrement de Mireille Helffer (1976). Collection CNRS / Musée de l'Homme. CD Le Chant du Monde, LDX 274 662.
Madagascar. Anthologie des voix. Enregistrement de Victor Randrianary (1996). CD Inédit, W 26076.
Maroc. Maroc I. La Musique de l'Islam et du Soufisme au Maroc. Enregistrement de Miriam Rosving Olsen (1977). Collection Unesco-Anthologie musicale de l'Orient. CD Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 2027.
Mauritanie. Le Chant des enfants du Monde, vol. 8. CD Arion, ARN 64525.

Mongolie. Chamanes et Lamas. Enregistrement de Alain Desjacques (1991-93). CD Ocora Radio France, C 560059.
Tunisie. La Sulâmiyya, Chants soufis de Tunis. CD Institut du Monde Arabe, 321025.
Sardaigne. Polyphonies de Sardaigne. Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob. Collection CNRS / Musée de l'Homme, CD Le Chant du Monde, LDX 274 760.
Suisse. Jüüzli» du Muotatal. Enregistrement Hugo Zemp (1984). Collection CNRS / Musée de l'Homme, Le Chant du Monde (LDX 274 716).
Tuva. Voices from the Land of the Eagles. CD Pan records, Ethnic Series, PAN 2005.
Uzlyau. Guttural singing of the peoples of the Sayan, Altai, and Ural Mountains. CD Pan records, Ethnic Series, PAN 2019.
Les Voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales. Collection CNRS / Musée de l'Homme. 3 CD Le Chant du Monde, CMX 374 1010.12.

Sites Internet consultés

Ateliers d'Ethnomusicologie: http://www.adem.ch
Institut des archives sonores: http://www.archisound.com/
L'Atelier du chanteur: http://www.multimania.com/chant/
L'audio-psycho-phonologie: http://www.solutech.qc.ca/cdlq/introdu.htm
Laboratoire d'Acoustique Musicale: http://www.lam.jussieu.fr/voix/
Laboratoire de Phonétique Besançon: http://granvelle.univ-fcomte.fr/phonetic/phon-lab.htm
Laboratoire d'Ethnomusicologie: http://www.ethnomus.com
Logophonie: «la voix prends corps ou la voix gestuelle» par le Dr. N. Charpy:
http://www.logophonie.org/voix/voix-corps.html#haut
Psychophonie: http://members.aol.com/auriol/index.htm
Voix, chant, chanter français: http://virga.org/
Analyses des voix par sonagrammes:
http://www.inrp.fr/Acces/JIPSP/phymus/m_pedag/sonagr/mnu_sona.htm
http://www.ina.fr/GRM/Recherche/recherche_outils.fr.html
http://www.unil.ch/ling/acoustique/acoust67.html

Films et documentaires

Anonyme
1999 *Les derniers siffleurs de La Gomera* (avec Annie Rialland et Bernard Gautheron. CNRS, UA 7018 Phonétique et Phonologie). La Sept/Arte (11 novembre 1999).
2001 *Les Dogon, chronique d'une passion* (avec Geneviève Calame-Griaule et des films de Jean Rouch). La Sept/Arte (18 mars 2001).

ABITBOL Jean
1996 *Voix de Femme.* Paris: sur demande à l'auteur (27').

DUAULT Alain
1997 *Des enfants au Chœur (Maîtrise des Hauts de Seine).* Paris: FR3 (53').

EPELBOIN Alain et François GAULIER
1988 *Berceuse Aka.* Paris: CNRS, LACITO (24').

ZEMP Hugo
1988 *Voix de tête, voix de poitrine.* Paris: CNRS, Etudes ethnomusicologie (23').

ZEMP Hugo et TRAN Quang Haï.
1989 *Le Chant des Harmoniques.* Paris: CNRS, Etudes ethnomusicologie (38').

RÉSUMÉ

Instrument de musique caché dans le corps et qui utilise le corps même comme caisse de résonance, la voix en appelle au geste; geste musical, geste corporel, elle émane d'un corps pour atteindre celui de l'autre. Demandant au chanteur d'extérioriser son geste vocal, elle déclenche chez l'auditeur une interprétation polysémique de ce double-code. Nous tentons ici dans une approche pluridisciplinaire d'interroger le geste vocal: comment et en quoi fait-il signe, comment et en quoi fait-il sens? Pour cela, nous le suivons dans les lieux du corps, depuis sa naissance – gestation dans le chanteur ou l'orateur – jusqu'à son intrusion dans l'auditeur où il fait sens. Nous tentons également de circonscrire ce qui en fait son essence. Nous posons pour hypothèse que le geste vocal n'est pas un simple mouvement (lié à une émission vocale) qui exprimerait immédiatement une pensée musicale ou une émotion qui lui serait antérieure et extérieure, mais qu'il est lui-même porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique. En l'interrogeant sur les signes qu'il véhicule, leur signification, leur interprétation dans l'acte de communication qu'il représente, nous plaidons «pour une sémiotique du geste vocal» afin d'apporter notre contribution à la réflexion ethnomusicologique.

HAND MADE
Pour une anthropologie du geste musical

Jean During

Prologue: histoire d'A. Le geste absolu

Un jour dans une petite école persane, les élèves recevaient leur première leçon d'écriture. En retenant leur souffle et en serrant les dents, les doigts crispés sur leurs calames, ils tracèrent du mieux qu'il purent la première lettre de l'alphabet *(alif bâ):* l'A, *alif.* C'est un trait vertical tiré de bas en haut, simple comme le chiffre 1 (qu'il sert aussi à noter) et, pour cette raison aussi, la première lettre du nom divin. Les enfants s'appliquent à reproduire ce symbole de l'unité en alignant des rangées de traits parallèles sur les pages de leurs cahiers de classe. L'un deux y prend un soin et un plaisir extrême, et n'arrête pas de remplir des pages. Le maître passe maintenant à la lettre B, mais sa forme de barque agrémentée d'un point n'intéresse pas le garçon, fasciné par la perfection du A. Il s'obstine à remplir ses cahiers de *alif*, et ne veut rien apprendre d'autre. Il finit par être chassé de l'école et demeure ignorant et analphabète, mais sans jamais cesser de tracer des A partout et à tout moment. Un jour, au hasard de son errance, il passa devant l'école et son maître le reconnut. Pour l'édification des élèves, celui-ci voulut leur présenter ce cas d'échec scolaire patent: «Eh toi, montre-leur donc tout ce que tu as appris à l'école», lui lança-t-il. Alors l'homme prit un bout de craie et l'appliqua fermement, de son bras tendu, sur le mur de la classe. Or voici qu'à mesure que la craie glissait sur la pierre en traçant une parfaite droite blanche, sous l'implacable détermination de son geste, le mur se fendit en deux.

Cette parabole, explique un éminent dépositaire de la tradition du Lorestan, s'applique à merveille à nos anciennes mélodies populaires: avec une lettre, un mot une simple ritournelle, elles vous transpercent le cœur, tandis que les autres musiques, avec toute leur science et leur art, ne parviennent pas à vous toucher autant.

Introduction

Certes, mais une autre interprétation est permise: c'est bien du geste qu'il est question dans cette anecdote, du geste qui, répété au fil des années, devient parfait et finit par faire craquer, par faire tomber les murs. Etre touché, y mettre sa touche, un toucher inimitable, autant d'expressions qui renvoient l'une à l'autre, à partir

du geste. Dans les représentations que certains se font de l'art musical, les sons relèveraient de l'intériorité, et le geste de l'extériorité, de la surface. Bien que nécessaires, les mouvements du corps sont au service de l'oreille et de l'idée et n'ont pas à être pris en considération. C'est pourtant par le geste que le corps s'implique dans la musique, si bien qu'elle prend corps et devient performance. Et tout naturellement c'est aussi par le geste que la musique exerce son impact et appelle des réponses physiques, ne serait-ce que les applaudissements permis à la fin.

Il existe donc deux positions bien tranchées, l'une idéaliste, opposant l'âme et le corps, l'autre, qui est plus couramment celle des musiciens, pragmatique, intégrant le corps. On les repèrera dans les pages qui suivent, à travers des exemples provenant des cultures musicales de l'Asie intérieure, notre champ d'étude. Au sein de l'aire parcourue ici, il est possible de dégager des oppositions pertinentes correspondant à différentes traditions et groupes ethniques, en particulier entre nomades et sédentaires. Cet aspect de notre étude retiendra peut-être l'attention des anthropologues dont l'un des plus fameux a lancé le débat en affirmant que l'homme est intelligent parce qu'il a une main.

Par ailleurs, l'analyse de près et sous différents angles de la posture, du toucher, du geste et de sa grammaire, aura des chances d'intéresser les musiciens de tous horizons. A travers les exemples présentés se dessine une typologie qui demande à être affinée et étudiée en tenant compte de ce que disent les maîtres de l'art. On distingue ainsi: le geste qui découpe le temps, ou au contraire, le fait fluer ou fluctuer, celui qui engendre des timbres, des figures, des motifs; le geste expressif, figurant le sentiment ou le mouvement mélodique; le geste héroïque du barde épique ou acrobatique du virtuose; ou encore le geste imageant, allusion à un thème dans une composition «à programme»; enfin, avec les Kazakhs et les Kirghiz, apparaît le geste libre, qui s'affranchit du diktat de l'exécution musicale, qui prend les commandes pour faire sa musique à lui et qui pour bien signifier son autonomie, esquisse une danse des mains entraînant éventuellement l'instrument avec elles: bref, le geste qui réduit la musique au silence, comme pour rappeler, de la tête ou de la main, laquelle est le maître.

La part du corps

La première leçon de musique commence par l'apprentissage de la position. Point de bon geste, point de beau son sans la position et la tenue d'instrument adéquates. Même le chant a sa posture et ses mouvements thoraciques propres. Un contact intime avec l'instrument est explicitement préconisé dans certaines traditions. Les joueurs de *dotâr*[1] du Khorassan tiennent souvent l'instrument à l'envers, afin disent-ils, que la caisse soit tout près de leur cœur («pour bien jouer de la guitare, disait Andrès Ségovia, il faut la serrer contre son cœur»). La tenue du *târ*

[1] Luth à long manche et à deux cordes pincées et frappées par les doigts de la main droite. Les formes et les techniques en sont variées, mais le principe est toujours le même.

azerbaïdjanais demande également un contact très physique qui semble viser l'efficacité maximale. On en joue en le serrant contre la poitrine, la caisse reposant sur l'avant-bras droit. Cette position établit une relation d'intimité avec l'instrument accentuée par le fait que l'oreille est plus près de la caisse. Malgré sa difficulté, elle est considérée comme essentielle à l'expression propre à cette musique : elle amplifie le volume du *târ* (peut-être parce que la poitrine fait office de caisse de résonance), elle permet de secouer tout l'instrument, de coller l'oreille dessus, de tordre le manche, de balancer le buste, de pivoter tout en jouant, voire de marcher avec, comme le font les chanteurs ouzbeks ou tadjiks. Les Azéris attachent une grande importance à cette position et méprisent la façon décontractée dont les Iraniens posent leur *târ* sur la cuisse, comme une guitare. Dans leur fierté, ils ne voient pas que ces derniers y trouvent leur compte, et que c'est délibérément qu'ils ont délaissé l'ancienne position. La douceur de timbre et la finesse de jeu qui en résultent correspondent, au dire des connaisseurs, à un retour progressif du style persan, marqué durant une époque par le goût turc caucasien[2].

Mais la différence essentielle ne se situe pas là. Elle relève d'un sentiment de soi, d'une image du corps totalement différents, qui se manifestent clairement entre des cultures bien distinctes, malgré les contacts étroits qu'elles ont eus. Ces deux positions, avec les éléments cinétiques et les attitudes qui en découlent, correspondent à un clivage qui se décèle à d'autres niveaux de la gestuelle, de la technique et finalement de la musique, entre d'une part le monde türk[3] et de l'autre le monde indo-iranien, et d'une façon plus pertinente encore, entre cultures nomades et sédentaires.

On relève en effet une tendance générale à l'immobilité parmi les musiciens de culture sédentaire, non seulement en Iran, mais en Asie centrale. Abol Hasan Sabâ, selon l'expression de son disciple Dariouche Safvate[4], était impassible comme un Bouddha. L'image vaut aussi pour le maître de Tachkent Turgun Alimatov lorsqu'il joue le *tanbur* ou le *satô*. Asgar Bahâri, le joueur de vièle (*kamânche*) était si placide qu'il laissait se consumer sa cigarette sans tirer une seule bouffée durant toute sa performance. C'était un bonheur de plus de contempler durant des longues minutes les volutes de fumée glisser sur son visage ridé et ses yeux fermés, tandis qu'en l'absence de tout mouvement, la cigarette se transformait en un tube de cendre qui semblait attendre la fin du morceau pour se détacher du mégot. Avec Sa'id Hormozi c'était comme si le corps entier, fusionnant avec le *setâr*, finissait par l'absorber, limitant le geste au minimum concevable, tandis que la musique jaillissait à un débit intense. D'ailleurs, dès qu'il commençait à jouer, il abaissait la tête et semblait s'endormir. Lorsqu'il avait fini, il rouvrait ses yeux embués comme s'il sortait d'un rêve et restait silencieux. Quelques allusions de sa part suggèrent qu'il entrait dans un profond état de contemplation.

---

2 Au XIX[e] siècle, probablement sous l'influence azeri, ils tenaient le *târ* sur l'avant-bras, le menton touchant la caisse. Cette façon de tenir l'instrument est aussi celles des *ashiq* azeri jouant le *sâz*, et très loin à l'est, des Türks Ouïgours jouant le *rabâb*. Les Persans et les Afghans jouaient ce genre d'instrument posé sur les genoux, comme on le voit dans les miniatures.

3 Transcrit ainsi, il s'agit des Turcs orientaux, non de ceux de Turquie.

4 Hormozi (1897-1976), Sabâ (1902-1957) et Bahâri (1905-1994) sont des maîtres iraniens.

La plupart des musiciens iraniens s'efforcent de garder une apparence impassible sur scène ou à la télévision. Durant leur apprentissage, il est fréquent qu'ils s'appliquent à réduire le geste au minimum, sans pour autant sacrifier à l'efficacité. S'ils finissent par opter pour une technique naturelle, sobre mais sans inhibition, la plupart réduisent au minimum la participation du corps, au point que, sur scène, ils échangent à peine un regard entre eux. Cette réserve, qui est aussi imposée au public, ne peut s'expliquer par les seules contraintes du puritanisme islamique, même si elle opère une distinction vitale entre musiques sérieuse et non sérieuse (et donc méprisée), ou sert à se démarquer des traditions voisines arabe et azéri. Du reste, les rares représentants de l'ancienne école de chant (Sodeyf, Farahâni) soulignent l'expression mélodique et poétique par des mouvements des mains amples et variés. Il y a toutes les raisons de penser que la mise entre parenthèses du corps reflète un ensemble de valeurs, telles que la sacralisation du répertoire, la retenue des sentiments et la maîtrise de soi, les connotations mystiques, le sens du rang hiérarchique à tenir, etc.

Il en va tout autrement chez les Türks d'Orient et même chez les voisins Azéris qui sont pourtant de culture urbaine et sédentaire[5]. Alim Qasimov, pour ne citer que le plus connu des chanteurs de *mugham* azéri, ne tient pas en place, il tient en main un tambour sur cadre dont il se sert dans les parties non mesurées comme d'un porte-voix, et lorsque ses mains sont libres, il a des gestes qui rappellent ceux de Nusrat Fateh Ali Khan.

Le fameux joueur de *saz* azéri Edalat Nasibov change constamment de position de jeu comme pour suivre les séquences ou les phrases de ses airs: un moment il tient le manche à la verticale, un autre à l'horizontale, une fois il colle son oreille contre la caisse, une autre contre la table. D'une façon générale, le barde azéri (*ashiq*) se tient debout et affectionne les tenues militaires caucasiennes (casaque, ceinture de cuir, bottes, toque d'astrakan). Kanysh Zaynov, de Shamakhy, marche au pas de l'oie au rythme des percussions, tout en chantant et jouant du *saz*. Tout d'un coup, à la fin d'un motif à six temps rapides marqué par les percussions, il lance son *saz* en l'air de façon à le faire tournoyer sur lui-même, sans cesser d'avancer. Deux mètres plus loin, exactement sur le temps fort de la mesure suivante, il rattrape son instrument au vol et embraye sans aucun hiatus.

Ce genre de geste n'est pas toujours réductible à une démonstration de virtuosité. Il arrive qu'il traduise une forte émotion, un *hâl*. Le dotâriste et barde khorassanais Hâjj Qorbân Soleymâni lance son *dotâr* en l'air lorsqu'il entre en extase. Ostâd Elâhi, le maître sans égal du *tanbur* kurde faisait aussi ce geste dans sa jeunesse, dans la solitude de ses méditations musicales. Ces exemples nous rappellent que d'une manière générale, le modèle sédentaire *vs* nomade ne fonctionne pas dans le domaine mystique. Le derviche conçoit la vie comme un passage, un transit au point que certains font du nomadisme une règle de vie. Inversement, le chamane voyage sur place, selon un axe vertical. Tous deux mettent leur corps à rude épreuve:

[5] Malgré cela ils pourraient bien avoir adopté des traits des cultures nomades türks tout comme ils ont fini par turquiser leur langue. Le clivage nomade / sédentaire ou türk / indo-iranien s'agrémente de bien des accommodements.

danse, exercices respiratoires, *zikr*, mouvements harassants, toujours en musique, si l'on peut dire. A ces exceptions près, la participation du corps, la gestuelle ostentatoire (mais aussi fonctionnelle et esthétique) des joueurs de luth nomades, repose elle aussi sur des valeurs. Elles se développent sur un fond épique exaltant la bravoure, l'efficacité, la vitesse, l'habileté.

Rendre compte de ces cultures en ces termes est un truisme, mais il faut bien le reconnaître: en Asie intérieure, les sédentaires se posent calmement pour faire de la musique, tandis que les nomades affectionnent le mouvement. Comme pour rétablir l'équilibre, les sédentaires usent largement de percussions et dansent avec tout le corps. Quant aux nomades (à part les chamanes), ils n'utilisent pas de percussion, ne dansent pas ou, à la rigueur, dansent assis, avec les mains et les bras, tout en jouant du luth ou en chantant[6]. On tentera de décrire leur art à la fin de cet article. Avant cela, on procèdera méthodiquement, en abordant la question du geste à travers des données simples dont il est plus aisé de rendre compte.

Le geste qui découpe le temps

La musique baloutche ne se conçoit pas sans un accompagnement rythmique très présent, joué sur le *tanburag*, un luth à long manche au son puissant et au spectre acoustique étendu. On en frappe les cordes de haut en bas avec l'index, le majeur et l'annulaire groupés, et de bas en haut avec le pouce, selon un schéma des plus courant. Les cordes, très tendues, accordées en quarte (mi-la la), ne sont pas jouées à vide mais touchées de la main gauche de façon à produire un ostinato mélodique de base, du genre sol# la mi / sol# la mi. Sur ce bourdon rythmique (en 3, 4, ou cinq temps), la vièle (*sorud*) déroule des mélodies de structure simple mais ornées de façon raffinée, dense et variée[7]. Les mélodies se rangent en deux catégories: profane (chansons) et de transe (*guâti damâli*). Dans le genre de transe, le rôle du *tanburag* est plus important, car l'auditeur (chamane ou patient) est extrêmement attentif à tous les détails de la performance: il recherche une inflexion mélodique (l'air qui déclenchera la transe), une sonorité (il s'approche tout près du *sorud* pour mieux entendre), un rythme (qui le fasse se mouvoir ou danser)[8].

Au cours d'une séance animée par un brillant sorudiste qui chantait tout en jouant, le patient était déjà en transe depuis une demi-heure lorsque le joueur de *tanburag* voulut passer le relais à un autre accompagnateur. Celui-ci jouait bien, mais sans égaler le premier. Ce détail, insignifiant pour l'auditeur, affecta le patient

---

[6] C'est le cas des bardes épiques du kirghiz cantillant a capella l'épopée Manas. *Cf.* note 12.

[7] Cf. l'analyse détaillée de ces rythmes dans During 1997a.

[8] Cette hypersensibilité aux nuances de timbre, à la qualité de la frappe a été relevée dans le contexte de la transe par Mourad Siala dans sa thèse (Siala 1995). La moindre faiblesse de la part du percussionniste peut se traduire par l'échec de l'entrée en transe Selon l'auteur de cette étude, la différence entre musique de transe et d'agrément ne réside que dans la rigueur et l'intensité de l'interprétation, en particulier sur les plans acoustique et rythmique.

en transe. Sans cesser de s'agiter, il lui arracha l'instrument des mains pour le remettre dans celles du premier accompagnateur. Ce dernier demanda grâce au patient, invoquant la fatigue et son épaule douloureuse. Rien n'y fit. Au cours de la soirée, à chaque fois que celui-ci essayait de se faire remplacer, le patient lui remettait le *tanburag* dans les mains. Pendant tout ce temps, les mélodies et les rythmes changèrent souvent, ce qui suggère que la transe n'était pas tant guidée par la vièle que par le *tanburag*.

Cet exemple pose la question du geste musical à un niveau élémentaire, mais essentiel. La différence entre le bon accompagnateur et le moins bon n'était pas dans la tenue du rythme, mais dans l'effet acoustique de la frappe des cordes, de laquelle semblait dépendre la transe. Le *tanburag* est un instrument des plus simple, encore que ses formules rythmiques soient subtilement irrégulières. Pour en tirer le meilleur parti, il faut frapper les cordes avec détermination et force, tout en ménageant son effort, car il n'est pas facile de jouer plusieurs heures d'affilée, avec juste quelques brèves pauses (une mauvaise frappe peut littéralement blesser les doigts jusqu'au sang).

Le jeu du *tanburag* a peut-être un rapport avec le métier qu'exercent les tribus d'où sont originaires les musiciens: la ferronnerie. Certains musiciens sont aussi forgerons et, quand ils jouent, on plaisante volontiers sur leur façon de gratter les cordes du luth comme s'ils donnaient du marteau sur une enclume. En l'occurrence, le rythme et le geste sont comparables. De plus, les meilleurs musiciens ne reposent pas l'avant-bras sur l'éclisse du luth, comme c'est l'usage sur ce genre d'instrument, si bien que c'est avec le poids du bras tout entier qu'ils frappent les cordes.

Les secrets du toucher

Cette anecdote renvoie autant au sens du rythme qu'au toucher qui est, lui aussi, un aspect important de nombreuses pratiques musicales.

Dans le Khorassan iranien et afghan, l'instrument roi est le *dotâr*[9], un luth proche du *tanburag* baloutche, mais au service d'un répertoire mélodique en solo ou accompagnant le chant. Un jour à Torbat-e Jâm, deux jeunes gens en jouaient à tour de rôle, tous deux fort bien, à ceci près que l'un avait un son nettement plus lourd et plus plein. Lorsqu'on lui demanda pourquoi l'autre avait un son différent, il répondit d'un air entendu: «c'est bien cela qui fait la différence entre lui et moi». Vingt ans après, il était devenu sans conteste le meilleur dotâriste de la région. La renommée de certains guitaristes de flamenco tient autant à leur toucher qu'à leurs autres qualités. Pour l'obtenir, ils se fabriquent de faux ongles semblables à des griffes. Le barde turc Hâjj Qorbân Soleymâni explique qu'il faut venir l'enregistrer au printemps, lorsque ses mains sont bien calleuses à force de tenir la charrue et de manier la bêche. Ainsi la sonorité de son *dotâr* gagne en puissance et en rondeur.

---

[9] Le terme étant persan («deux cordes») on s'en tient ici à la prononciation persane, laissant de côté les formes *dutâr, dutor, duttar*, etc.

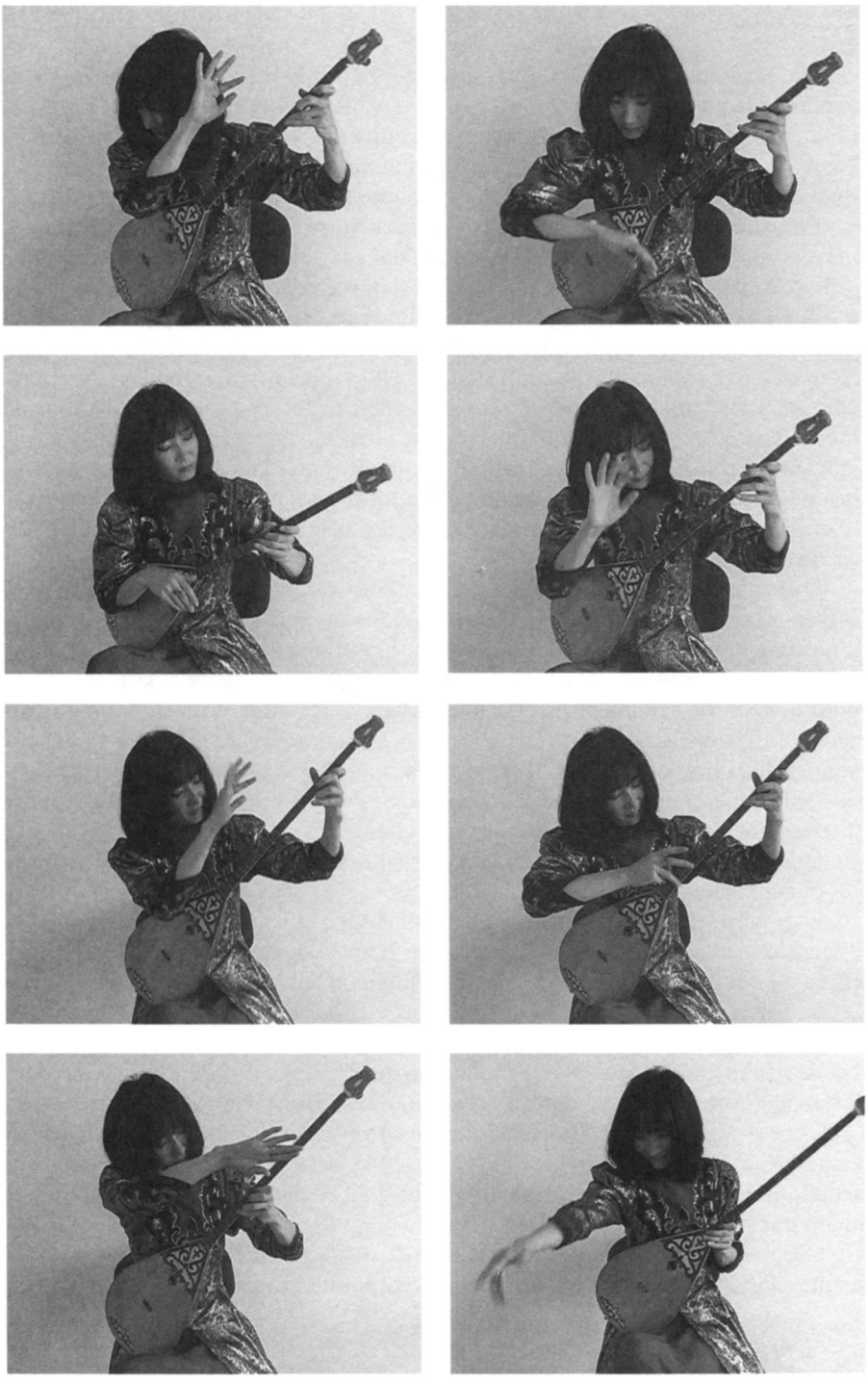


Fig. 1: Aygul Ulkenbaeva au cours d'une performance de *dombra* kazakh. Photo: Jean During.

On demanda à Svjatoslav Richter ce qui l'avait le plus frappé dans le jeu de Neuhaus, le pianiste légendaire, avec qui il travailla à Moscou alors qu'il était déjà lui-même un maître. Il ne mentionna rien d'autre que la sonorité: sous les mains de Neuhaus, l'instrument sonnait d'une façon inouïe. Par une pertinente symétrie, ce qu'il a vraiment appris auprès de lui, c'est l'importance du silence dans la musique.

Le secret n'est donc pas ici dans la musculature et la consistance des doigts, mais, jusqu'à un certain point sans doute, dans le geste. Or le bon geste est aussi difficile à expliquer qu'à reproduire. La Strasbourgeoise Marie Jaëlle fut la première à tenter de visualiser le toucher. Disciple choyée de Liszt, elle était très attentive au beau son, dont la perception était, selon elle, la base de toute démarche musicale. Sa doctrine se résumait à ces mots que Liszt lui rappelait toujours: «à bon entendeur, salut». Afin de sensibiliser ses élèves elle leur faisait poser les doigts sur un tampon encreur, puis, après qu'ils aient joué un motif, elle examinait les traces laissées sur les touches. Ainsi apparaissait le rapport entre la netteté de la trace et la beauté du son. Comme l'élégance d'une démonstration mathématique, le bon geste se mesure à l'économie de l'effort et s'apprécie à la grâce du mouvement et à l'efficacité du résultat.

Une interprétation moins «scientifique» est donnée par les derviches de la confrérie qâderi du Kurdistan en des termes rejoignant la théorie des arts martiaux d'Extrême-Orient. Il s'agit, disent-ils, de mobiliser une force vitale (sans doute l'équivalent du *qi* chinois), située au niveau de l'estomac, de la faire passer par le bras pour la libérer au moment précis où les doigts touchent la peau du tambour sur cadre (*daf*). Cette énergie est véhiculée par la vibration sonore et touche l'auditeur auquel elle transmet son effet. Il est probable qu'elle réveille à son tour une énergie du même ordre, favorisant une modification de l'état psychique. L'essentiel de l'art du chanteur et du percussionniste tient à la circulation de cette énergie[10]. Même s'ils en parlent autrement, les musiciens expérimentés sont probablement conscients de ces phénomènes.

Le toucher de l'instrument, comme le timbre de la voix, fait surgir d'emblée la dimension esthésique de l'émotion musicale. Il révèle dès les premières notes le charisme du musicien, sa faculté de captiver l'auditeur, le degré d'intimité qu'il a établi avec son instrument (ou sa propre voix). Il laisse deviner la profondeur, la concentration et l'intensité avec laquelle l'artiste s'est impliqué durant des années. Les degrés en sont variés. Pour aller plus loin que l'histoire du *alif*, Mollâ Nasreddin dirait peut-être que la perfection du toucher, c'est de faire sonner l'instrument tout seul. On raconte parfois des anecdotes de ce genre: les sonailles du luth gnawa (*gumbri*) qui frémissent lorsque les esprits sont là, la cithare du maître Burundi qui semble danser en lévitation devant lui tandis qu'il en pince seulement les cordes, le chant qui s'élève de la tombe d'un saint...

D'Ostad Elâhi, le maître charismatique du *tanbur* kurde[11], les connaisseurs disaient: «Donnez-lui un morceau de bois sec, il pourra encore en tirer les sons du

---

[10] Sur ce point, *cf.* During 1989: 283.

[11] Luth à long manche, de taille moyenne, monté de deux cordes dont l'aiguë est doublée. Son *setâr* avait une toute petite caisse et comportait quatre cordes.

tanbur». Son fils, qui a hérité les secrets de cet art spirituel et ésotérique, en témoigne ainsi:

> «Mon premier *tanbur* avait une sonorité lamentable et personne n'avait envie d'en jouer. Un jour, j'en fis part à Ostad et en demandai un autre. 'Comment ça, il sonne mal?' dit-il, 'montre-le moi'. Il le prit et se mit à jouer: quelle sonorité! On eût dit un orchestre entier... Jamais plus cet instrument n'a pu produire un tel son.
>
> «Un jour, je l'ai vu jouer de son *setâr* en plein air, accompagné par d'autres instruments, dont des percussions, et par le chœur d'une grande assemblée battant la mesure avec les mains. Or, malgré tout ce volume sonore, c'était comme si son instrument dominait l'ensemble. [...] Dans ma naïveté, je me dis alors que cet instrument-là était fabuleux et j'eus envie à mon tour de le faire sonner de la même façon. Mais quand je le touchai, il n'en sortit qu'un tout petit son...»[12].

Le geste minimal

On ne s'aventurera pas plus loin dans le domaine du sacré ou du surnaturel où tout semble possible tandis que rien n'est explicable. On s'en tiendra ici à ce qui peut se constater, en tentant de comprendre ce qui se passe.

Quel est le secret de Rasulbakhsh, musicien baloutche sans rival, pour que, quel que soit le *sorud* qu'on lui présente, il en tire les sons les plus suaves jamais produits par une vièle? Dans l'école russe de violon, on dit qu'un sérieux embonpoint, entraînant le déplacement du centre de gravité de toute la personne vers le bas, se traduit par un notable embellissement de la sonorité. Peut-être, mais notre virtuose baloutche est loin d'atteindre la corpulence de David Oïstrakh. Observons donc de près ses gestes et les mouvements de ses mains. Son secret n'est pas tant dans le soin qu'il met à l'accordage des cordes sympathiques (car tous les Baloutches sont très exigeants sur ce point), que dans sa façon de toucher les cordes et de faire glisser l'archet. Ce n'est plus la force qui est en jeu ici, mais une hypersensibilité tactile. Les crins ne sont pas tendus comme sur un archet de violoncelle, ce sont les doigts qui, par leur contact sur la mèche, assurent sa tension. Ce contact permet aussi de moduler finement les accents et les relâchements. Les mouvements sont courts et précis afin de mettre en valeur certaines notes. On ne tire ni ne pousse l'archet de façon linéaire et régulière, comme sur la plupart des instruments du genre: par instants, le crin flotte au-dessus des cordes sans plus les toucher; d'autres fois il s'abat sur elles par un geste de haut en bas. Faute de saisir ces nuances, le meilleur gambiste ou kamânchiste (joueur de *kamânche*, vièle courante en Asie Intérieure) ne tirera d'un *sorud* baloutche que des sons criards. En regardant une vidéo d'un de ses éminents collègues, Rasulbakhsh fait remarquer que le mouvement de son archet est légèrement plus ample que dans son école; il veut dire moins parfait que dans sa famille.

---

[12] Charokh Elâhi, comm. perso. in During, 2001.

Le jeu de la main gauche se caractérise aussi par l'extrême sobriété des mouvements. Là aussi, on distingue tout de suite les amateurs de ceux qui appartiennent à ces lignées de musiciens qui se transmettent depuis des siècles les secrets de l'art. Chez ces derniers, les doigts touchent les cordes avec fermeté ou même les accrochent, alors qu'aucune force n'est requise pour faire sonner la note. En même temps, la pression est souvent relâchée (parfois avec un rapide glissando vers le haut) de façon à raccourcir quelque peu la résonance de la note, à la faire mourir une fraction de seconde. C'est dans ce petit intervalle de temps que les cordes sympathiques se font entendre en écho et que l'instrument ouvre un espace sonore d'une captivante richesse. Cette façon de lâcher la pression du doigt sur la corde se retrouve dans le *rubâb* afghan. Ici aussi, il s'agit de mettre en relief certaines notes, non seulement par des accents, mais par des moments d'extinction où les cordes sympathiques prennent le relais.

Ce principe était aussi appliqué par les maîtres du *setâr* persan comme Sabâ et Hormozi, dont les mouvements et déplacements de la main gauche étaient d'une sobriété fascinante. Dans certains traits ou sur certaines notes, aussitôt qu'il se pose sur la frette pour déterminer la hauteur de la note, le doigt se détend et la note meurt prématurément, tandis que l'on devine le son de la corde à vide un instant libérée. De nos jours, Dariouche Safvate est un des rares à posséder ce toucher particulier qui donne au *setâr* un caractère hésitant, humble, introverti, mais aussi subtil, riche et paradoxalement très précis. Ce maître, qui a toute sa vie médité sur le sens de sa musique, explique que les doigts doivent faire de petits mouvements, sentir les cordes et les caresser de façon à éprouver une jouissance dans chaque mouvement. Il donne volontiers l'exemple d'un oiseau qui picore le grain par de petits mouvements extrêmement précis et rapides. Par cette danse discrète des doigts, les deux mains, loin d'être une mécanique à domestiquer, prennent directement leur part de plaisir dans l'acte musical, ce qui est la condition préalable pour en procurer à l'auditeur.

Excursus: la main du calligraphe

Le toucher du *setâr* ou du *târ*, comme le glissement modulé de l'archet, présente des analogies avec la calligraphie, qui sont parfois relevées par les musiciens s'adonnant à cet art. Dans la calligraphie persane, comme chez les percussionistes, on définit un style, une patte, par des formules comme «main sèche», «main grasse», «main douce», etc. Mais plutôt que pour le toucher, c'est pour le geste et son rythme que l'analogie devient pertinente. En effet, le geste du calligraphe n'est pas continu: le trait module ses pleins et ses déliés (dus à la direction du trait, horizontal ou vertical, et non à la pression du calame), le mouvement ralentit par endroit, revient sur lui-même pour tracer un point, un accent, parfaire un raccord ou corriger le contour d'une ligne. Le geste est serré et d'une précision garantie par des normes: chaque lettre doit respecter les proportions canoniques mesurées en largeur du calame, sous forme de losanges. La liberté et la souplesse du trait sont

régulées par des structures immuables, une sorte de trame que les maîtres de l'art ont sous la main ou dans l'œil à force de remplir des pages de *alif*, *bâ*, et autres *djim*. Sous les courbes de la calligraphie se devine la trame, tout comme sous les mélopées dites «libres» (*âzâd*) on perçoit un rythme, un flux, une respiration. Le chanteur respire au rythme du vers, comme le calligraphe retient et relâche son souffle au rythme du trait. Le calame lui-même n'est pas sans analogie avec la pointe de l'ongle ou le plectre frappant les cordes des luths *setâr* ou *târ*. Le travail d'enluminure aussi a son équivalent dans l'ornementation musicale: on tourne autour de la note, on suit le chant avec un léger décalage, comme en écho, à la façon des calligraphes qui brodent leur ligne d'écriture.

Ces analogies[13] nourrissent certes le discours de tradition soucieux de dégager l'unité de la diversité des formes esthétiques, lesquelles se rattachent par ailleurs à une pensée holistique, à un système du monde. Elles prennent cependant un certain relief lorsqu'on examine leur équivalent dans d'autres cultures. Ainsi le geste musical, calligraphique ou plastique de la Perse, de l'Inde, de la Turquie ottomane, n'a rien à voir avec celui de la Chine ou des cultures nomades d'Asie centrale. Ici le plectre, le roseau taillé, le pinceau à un poil, serrés dans les doigts, là bas les cinq doigts, le pinceau mou et charnu tenu à main levée, le bras libre, le geste ample rapide, extraverti, qui se donne à voir jusqu'à la limite de l'ostentation. Enfin, chez les vrais nomades, pas d'écriture, mais une riche orature où le geste peut prendre une place essentielle[14].

Tour de main et flux rythmique

Dans le *tanbur* sacré des Kurdes, et notamment dans l'école transcendante d'Ostâd Elâhi, la libération de la main droite, celle qui produit les sons, passe par sa mort symbolique. Le premier geste qu'on apprend est celui de faire tomber la main droite sur les cordes «comme un morceau de viande morte». L'image de la viande se comprend comme désossée, ce qui n'est pas évident à réaliser: relâcher toute tension, laisser la main trouver sa forme naturelle, laisser les doigts se placer, abdiquer toute volonté, puis, après la chute, remonter en laissant le pouce trouver tout seul sa place et sa fonction, qui consiste à frapper les cordes dans l'autre sens. Après les formules courantes telles qu'on les trouve dans le jeu du *dotâr* en général, si l'élève a la main assez souple, il commence à s'exercer à faire le *shor*: pouce, index, majeur, annulaire, auriculaire se repliant tour à tour à partir de la main grande ouverte jusque vers la paume, comme un éventail qui se ferme. Pas question de commencer avec un instrument, on s'exerce en posant la main sur la cuisse, en grattant un bord de table, puis en touchant les cordes, mais étouffées. Après cela, on peut s'essayer sur l'instrument:

---

[13] Inspirées entre autres par des conversations avec le regretté Nâser Farhangfar, génial joueur de *zarb* et brillant calligraphe.

[14] En particulier dans l'art de l'épopée kirghiz, *Manas*, qui se fait en cantillant rythmiquement, sans instrument, mais avec une riche gamme de gestes expressifs ou mimétiques.

ouvrir et fermer l'éventail des doigts en effleurant les cordes à grande vitesse. Les débutants sont fascinés par cet apprentissage; ils oublient tout le reste pour parvenir à faire un *shor* correct, comme si la philosophie ou la sagesse du *tanbur* tenait à ce geste. Ou peut-être tout simplement parce que le déploiement des doigts, s'il est bien fait, a la grâce d'un paon qui fait la roue. Si l'homme est intelligent parce qu'il a une main, c'est l'esprit lui-même qui s'exprime par ce geste.

Un détail retient notre attention: dans quasiment tous les luths de ce genre, la main droite monnaye les notes en 2 et en ses multiples. La forme de base, que l'on retrouve dans les instruments à plectre, est le coup descendant ou ascendant (droit-gauche, *chap râst*, ou le contraire[15]). Dans les doigtés plus complexes, trois ou quatre mouvements sont mis à contribution de façon à monnayer les notes en 3 ou 6, ou en 4 et 8. Ainsi toutes les mélodies se calent sur une trame binaire, parfois ternaire, finalement assez banale. Dans la technique élaborée et répandue par Ostâd Elâhi, le roulement met à contribution les cinq doigts de la main droite, si bien que les notes d'une certaine longueur sont monnayées en cinq, ce qui donne une fluidité incomparable à la mélodie, libérée de la banale symétrie du monnayage binaire[16]. Ce n'est pas une coïncidence si le terme désignant ce mouvement, *shor*, évoque le flux d'une rivière, d'une chute d'eau.

Le *shor* du *tanbur* illustre un principe fondamental de l'esthétique du monde iranien, qui s'étend de l'Azerbaïdjan au Xinjiiang: produire du continu à partir de discontinu. Il n'y a pas de percussion (*zarb*), de luth *(setâr, dotâr, târ)*, de cymbalum (*santur*) qui n'ait son «roulement» ou «tremblement» propre (en persan, *riz*). La maîtrise du *riz* s'acquiert lentement et ne se maintient qu'avec une pratique régulière. Ici également, il ne s'agit pas de diviser les temps en 2 (croche), 3 (croche pointée) ou en 4 (noire), comme on l'enseigne dans les mauvaises classes de *'ud* arabe ou turc, ni non plus d'appliquer systématiquement des roulements continus de mandoline. Notre regretté maître Ali Akbar Shahnâzi expliquait que le plectre du luth *târ (mezrâb)* devait être semblable à un archet pour cet instrument, oubliant de préciser qu'il s'agissait d'un archet de vièle orientale, comme celle de Rasulbakhsh (*cf. supra*). En effet, pour que le flux ne soit pas monotone, il est agrémenté de micro-ruptures, de tensions, de contournements, un peu comme le cours d'un ruisseau qui fait des tourbillons, qui roule sur les rochers, qui ralentit dans les méandres. Ainsi, les roulements sont irréguliers, variés et de vitesse modulable, selon des modèles qui correspondent à des écoles ou des styles personnels. Ici encore, l'analogie avec la calligraphie se justifie.

---

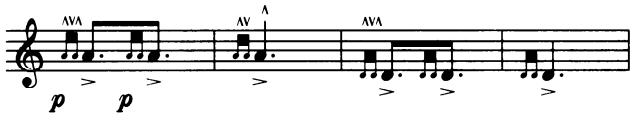
[15] Ce concept provient selon nous dans le jeu de la harpe (*chang*), disparue depuis le XVII[e] siècle en Asie intérieure. Sur cet instrument les notes fortes étaient jouées par la main droite et les faibles par la gauche (*chang* signifie en persan griffe ou main ouverte comme une griffe). Ce principe vaut aussi pour le *santur* (cymbalum), qui, ce n'est pas un hasard, est appelé *chang* en Asie centrale. Le jeu des percussions pourrait aussi être à l'origine de cette distinction, puisque dans le tambour sur cadre, les coups forts sont faits par la main droite. Ainsi le jeu du *tanbur* kurde reproduit exactement celui du tambourin: les coups frappés par la main droite correspondent à une attaque des cordes de haut en bas (coup droit) et inversement pour la main gauche (coup gauche). Sur les deux instruments les remplissages ou monnayages (*shor* et *riz*) sont à la même place du cycle rythmique.

[16] Les autres écoles de *tanbur* kurde, d'un niveau nettement moins sophistiqué, n'utilisent pas le pouce, et entrent donc dans la catégorie des instruments à monnayage binaire.

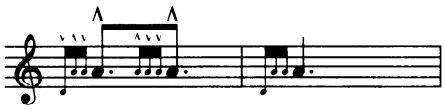
L'accentuation

Certains de ces mouvements ou tours de main peuvent être considérés comme des gestes « purs » en ce sens qu'ils se laissent difficilement appréhender de façon analytique, qu'ils débordent la représentation que l'on s'en fait. Si les interprètes ont bien dans l'esprit quelque modèle mélodico-rythmique précis, les détails de l'ornementation sont laissés à la main droite qui fait les notes comme à l'insu de l'œil et de la pensée. De fait, un luthiste ne regarde jamais sa main droite, mais plutôt sa gauche. Il est intéressant pour un musicien de remarquer qu'il joue certains roulements sans avoir une claire idée de ce que fait son index dans son aller et retour cyclique. Il ne se rend compte de la complexité de son geste que lorsqu'il doit le décomposer pour un élève ou le transcrire en notes. L'exercice n'est pas aisé, il met l'interprète dans la situation du mille-pattes qui trébuche en voulant expliquer comment il marche.

Dans certains cas, c'est la morphologie de la main du musicien qui lui permet de réaliser des formules rares et inimitables qui deviennent une composante de son style personnel. Dans la musique persane, la difficulté ne tient pas tant à la formule elle-même dans son alternance de coups droits et gauches, qu'aux différences de tension et d'accentuation au sein d'une formule. Le maître iranien Dariouche Safvate en donnait un exemple très simple :



les deux premières notes doivent être jouées *pp*, et la troisième *f*. Il faisait remarquer que de fameux joueurs de *setâr* n'arrivent pas à réaliser ce geste si simple. Il sont réduits à « tricher » en ajoutant une appoggiature :



ou plus banalement, en frappant les trois notes avec la même force.

Dans les cas de ce genre, le remplissage de la main droite exige de passer constamment, et à une cadence rapide, d'un instant de tension à un instant de détente, ou encore d'un geste court à un geste plus ample. L'intégration du *riz* à des motifs ornés de façon compliquée peut relever du grand art, comme chez des maîtres tels que Shahnâzi, Forutan ou Safvat. L'effet esthétique est évidemment de découper

des plans dans la mélodie, de faire apparaître des hiérarchies de notes au sein d'une même phrase, de dessiner des ombres, d'apporter un éclairage dynamique, de dégager des plans implicites et explicites, selon une vision du monde qui a été systématisée par la philosophie et la théosophie orientales.

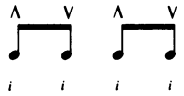
Ces exemples montrent comment les artistes, par la richesse du toucher, compensent largement la simplicité, voire la banalité de la trame rythmique binaire. Il y a quelques raisons de penser que ces finesses ne sont pas simplement l'effet de l'habilité des joueurs de luth ou de cymbalum au service d'une sensibilité esthétique, mais qu'elles reposent sur un autre type de geste par nature plus riche: celui des doigts de la main droite.

Coups de plectre vs. jeu des doigts

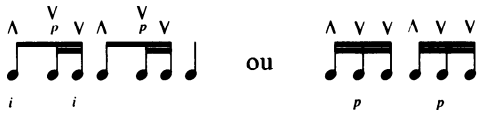
La technique consistant à pincer (ou à frapper) les cordes d'un luth avec un plectre ou un onglet est caractéristique des cultures sédentaires de l'Asie intérieure et du Proche-Orient. Elle reproduit, (ce n'est pas un hasard) le système des instruments de percussion dont l'usage est un trait propre à ces cultures. Cette technique, que l'on retrouve dans les *'ud, târ, rabâb, baglama* et divers *tanbur* et *sitar*, engendre, on l'a vu, un système binaire qui prend en compte le léger contraste de timbre et d'intensité entre l'attaque vers le haut et celle vers le bas.

Ce type de geste s'oppose à celui des cultures nomades d'Asie centrale, tel qu'il apparaît clairement dans le jeu des luths à deux cordes (ou parfois à trois). Le toucher de ces instruments trace une ligne de partage entre les musiques de type nomade et de type sédentaire, ou disons en simplifiant, entre Türks et Indo-Iraniens. (De ce point de vue, le *tanbur* kurde et le *dotâr* du Khorassan central se rattachent plutôt au premier groupe, ce qui se comprend par le contact étroit entre les Türks et les Kurdes ou Iraniens de la région, ainsi que par leur culture encore marquée par le nomadisme.) A la source de ce clivage est un simple geste musical d'une remarquable efficacité.

En effet, dans les luths türks d'Asie centrale, le système de frappe n'est pas binaire, mais ternaire, car aux deux attaques de l'index (vers le haut et le bas), s'ajoutent celle du pouce (vers le haut). Ceci a pour effet non seulement de doubler la vitesse sans aucun effort, puisque le rythme des allers et retours de la main (haut/bas) reste le même. Par ailleurs, l'utilisation d'un autre doigt (et plus encore, de tous les doigts) permet de varier les timbres. Alors que le plectre (ou l'index) fait son aller retour,

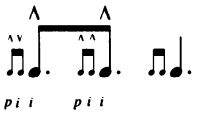


dans les luths à deux cordes, le pouce, par sa position naturelle effleure les cordes sans aucun effort de façon à monnayer la pulsation en:



Lorsque le pouce à son tour se met a faire des aller-retour, la vitesse est doublée sans que le mouvement de la main s'accélère:

Avec trois mouvements au lieu de deux, une formule comme celle évoquée plus haut, difficile à réaliser au plectre ou à l'index, est des plus simple à jouer avec deux doigts.



Il est probable qu'un certain nombre d'ornements, de tremolos, de figures gestuelles et rythmiques propres aux instruments à plectre comme le *târ* persan et âzeri, le *tanbur* tajik et ouzbek, le *rabâb* uygur proviennent des luths à cordes pincées par les doigts, du genre du *dotâr*, qui sont plus anciens[17]. Si ces ornements ne se retrouvent pas sur le *'ud* arabe et turc, ou sur le *tanbur* turc, c'est peut-être parce que l'aire de la famille des *dotâr* se situe plus à l'est[18].

A partir des trois mouvements élémentaires de l'index et du pouce, chaque tradition a développé sa technique en mettant à contribution les autres doigts de la main droite. Ainsi, il devient possible de faire des roulements extrêmement rapides avec trois doigts frappant dans deux directions, d'une façon qui rappelle curieusement le jeu de la guitare flamenca élaboré par les Gitans, un autre peuple d'origine nomade. De plus, dans le *dombra* kazakh et le *komuz* kirghiz, outre les frappes, on utilise la technique du pincé et du buté[19]; un autre point entre le jeu de cette guitare et celui des *dotâr* est l'intégration de l'élément rythmique, au point

---

[17] Selon le maître ouzbek Turgun Alimatov, le *dotâr* est antérieur au *tanbur* centre-asiatique (luth à long manche aux cordes pincées par l'index droit muni d'un onglet).

[18] L'importance accordée à l'articulation correcte, c'est-à-dire à la juste place des coups ^ et v dans le *târ*, le *santur* et le *setâr* persan, a probablement son origine dans le jeu d'instruments comme la harpe et le *dotâr*. De plus, le répertoire canonique persan (*radif*), dans ses versions pour instrument à plectre (*mezrâb*), abonde en figures disons «chiro-rythmiques» qui se placent indifféremment dans diverses mélodies types (*gushe*). Ces formules ne se trouvent pas dans le jeu du luth turc ou arabe, elles n'ont aucun rapport avec le chant ou le mètre poétique, et elles sont loin d'émaner naturellement de la simple ornementation d'une ligne de chant ou du remplissage d'un cycle rythmique (car elles ne sont pas «mesurées»). Elles ont été élaborées de façon autonome sur l'instrument, dans la même logique que les doigtés de la main droite pour les luths centre-asiatiques, et dans certains cas, en constituent probablement une adaptation.

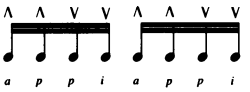
[19] Style *shertpe* (pincé) du Centre et du Sud, *topke* (frappé) de l'Ouest. Les deux techniques sont fondues dans le jeu kirghiz.

que même dans les genres urbains et classiques (en Asie centrale), on considère comme redondante et indésirable l'adjonction d'une percussion sur le jeu des luths à long manche de la famille du *dotâr*[20].

Tous les accents ou syncopes, monnayages ou nuances de timbre (sec, doux, résonnant, etc.) qui font l'intérêt d'un accompagnement rythmique (tambourin, ou autre) se trouvent intégrés dans le jeu du *dotâr*, avec plus de variété encore.

Il est aisé de faire l'inventaire des formules de base du jeu du *rubâb* afghan, du *gumbri* marocain, ou du *qanbûs* yéménite, avec leurs combinaisons de coups droits et gauches. Cela n'est pas très difficile dans le cas du *dotâr* khorassanais, où tous les coups de main se résument à faire intervenir le pouce (∨), l'index (∧∨) et les autres doigts groupés (∧). Pour le *dotâr* ouzbek-tadjik, c'est une autre affaire: non seulement le pouce mais les autres doigts se meuvent dans les deux sens. Le roulement de base se fait non pas ∧∨∧∨ sur la base d'un aller-retour de l'index (*dotâr* khorassanais),

non pas p∨/i∨/i∧/, comme chez les Turcs et Kurdes du Khorassan, mais: å/p̀/p̌/ì/



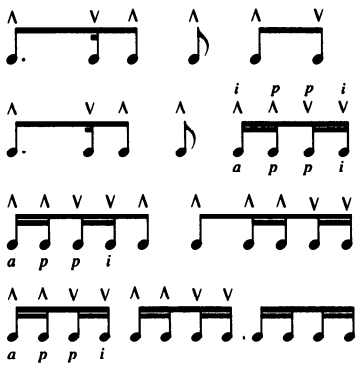
(une version plus simple se joue chez les Ouïgours: î/p̂/p̌/ì). Ainsi, le simple roulement devient une affaire complexe mettant à contribution trois doigts dans deux directions.

Sur ces bases, chaque école développe son propre style, utilisant tel ou tel doigt dans tel ou tel sens, en combinaison avec tel autre pour produire une variété de formules de remplissage dont il serait vain de prétendre faire un inventaire exhaustif. Bien entendu, certaines écoles se limitent à un petit nombre de formules: le *dotâr* afghan, khorassanais ou qâraqâlpâk, le *dombra* uzbek et tadjik, le *dotâr* ouïgour utilisent un nombre limité de formules rythmico-gestuelles (*cf.* During 1993 et 1997b). Il en va autrement du *dotâr* ouzbek dont la technique s'est développée au XIX[e] siècle afin d'intégrer le répertoire classique (*maqâm*). On trouve bien des méthodes de *dotâr* tadjik-ouzbek, mais elles ne prennent en compte que les frappes de base, les formules rythmiques standard telles que l'exemple ci-contre.

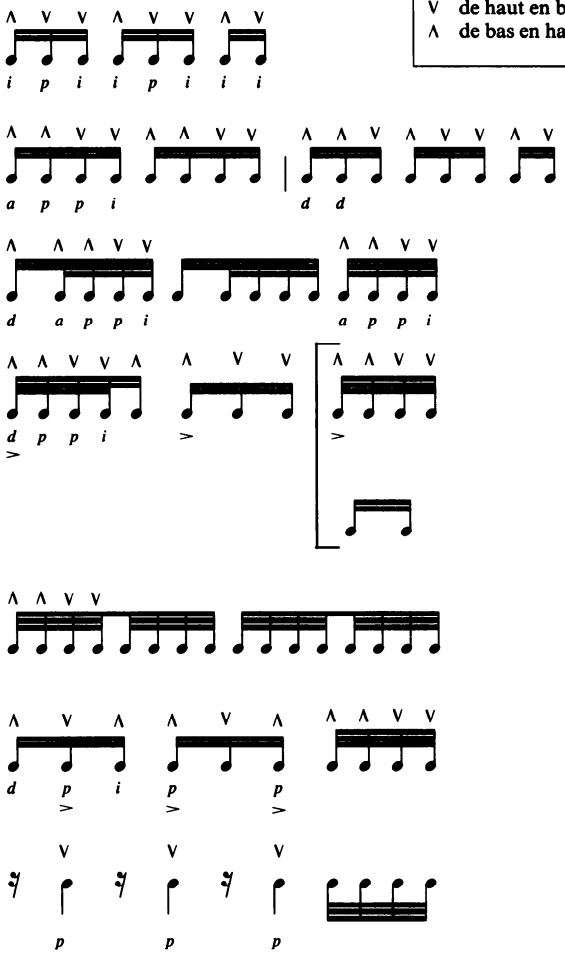
Dans le jeu artistique, la même phrase (mesurée) peut être réalisée de quatre ou même huit façons différentes mettant à contribution des patrons rythmiques ainsi

[20] En effet, la percussion n'ajoute que son timbre propre, elle ne subdivise pas la mesure de façon plus fine ou variée que le *dotâr*. Inversement le frottement volontaire des doigts sur la caisse, ou encore des pichenettes, font du *dotâr* un idiophone occasionnel. Aussi, même dans les airs bien mesurés des Ouzbeks, le *dotâr* en solo n'est jamais accompagné de percussion. Cela se vérifie aussi chez les Kurdes Ahl-e haqq, qui traditionnellement jouent le *tanbur* sans percussion. Ce trait se retrouve en Anatolie dans le jeu du *saz*. Chez les Baloutches également, la percussion est superflue du fait que le rythme est donné par le *tanburag*, une autre variété de *dotâr*. Chez les Ouïgours d'Ili, la combinaison traditionnelle *tanbur* (pincé à l'onglet) et *dotâr* exclut tout instrument de percussion. L'absence de percussion n'est donc pas nécessairement un trait des cultures nomades, elle est également lié à la présence du *dotâr*.

Ufar 6/8



Tîzkari 332/8



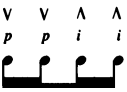
i index
a annulaire
p pouce
d index annulaire majeur (auriculaire) groupés pour accentuer l'attaque
V de haut en bas
Λ de bas en haut

Formules rythmiques du *dotâr* uzbek

que des doigtés variés. Il y a bien des recettes, des patrons courants, mais les maîtres ont, en plus, leurs doigtés à eux. Tenter d'en dresser l'inventaire ne les intéresse pas. Les connaisseurs se contentent de remarquer que tel interprète utilise par exemple l'annulaire au lieu de l'auriculaire dans un certain type de roulement, ou relèvent quelque autre particularité qui lui confère sa touche personnelle. Une fois dépassé le cadre académique, qui est celui de la représentation systématique et des méthodes de *dotâr*, libre à chacun de trouver d'autres doigtés, d'autres gestes. En ce sens, le jeu du *dotâr* (et plus encore du *komuz* kirghiz) excède toujours la représentation que l'on peut en faire. Leur technique se transmet par l'imitation, en regardant, en comprenant avec les mains et le corps, à l'instar de la danse. C'est cette richesse qui destine ces instruments au solo, en particulier le *dombra* kazakh et le *komuz* kirghiz qui ne se jouent qu'en solo, sauf lorsque l'interprète chante avec[21]. Ces considérations valent pour d'autres instruments comme le *zarb* (*tombak*) iranien dont le jeu et les techniques, requisitionnant les dix doigts, évoluent sans cesse. La moindre mélodie ouzbek jouée au *dotâr* prend une couleur particulière, variable en fonction de l'interprète, et ce d'autant plus que la main gauche y apporte son éclairage propre à base de quartes, quintes, octave, comme on l'expliquera plus tard. Si l'on peut écouter sans se lasser un concert ou un disque de *dotâr* ou *dombra* (*cf.* note *supra*), ce ne saurait être le cas pour d'autres instruments d'Asie centrale, comme la flûte ou la vièle en solo.

On en jugera avec cet exemple tiré d'un motif d'une pièce de *dotâr* du Khorezm, Qora dali, dont nous donnons ici quelques variantes possibles (voir pp. 58-59).

Nous n'irons donc guère plus loin dans l'analyse des techniques de jeu de ces différents luths. Brièvement, disons qu'ils s'étendent sur une échelle allant du plus simple : combinaisons de ∧ et ∨ dont la grammaire est aisée à cerner, jusqu'à des gestes extrêmement complexes qui n'ont plus aucune fonction acoustique, comme dans le jeu du *dombra* kazakh et plus encore du *komuz* kirghiz (*cf.* During 1997c). Entre ces deux extrêmes, on relèvera ici ou là des formules assez simples, typiques d'une école et absentes d'une autre : par exemple, – la répétition rapide de frappes ∨∨∨∨ ... exclusivité des Kazakhs et Kirghiz ; – l'alternance peu commode :



p̌ p̌ î î / p̌ p̌ î î chez les Kazakhs et les Ouïgours, – le *shor* propre aux Kurdes, – le *chortme* («nœud», qui renvoie au geste de la noueuse de tapis), ou «coup de ciseau» (*qeychi*) qui donne au *dotâr* Turkmène sa sonorité incisive.

Plutôt que de s'appliquer à répertorier ces innombrables tours de main, on se risquera, en comparant tous les styles de jeu du *dotâr*, à dégager cette règle générale : plus on s'éloigne de la culture urbaine, plus les mains se libèrent.

Avant d'en dire plus à ce propos, il faut rendre compte de quelques spécificités de la technique de la main gauche.

---

[21] On distingue ceux qui sont spécialisés dans le solo (*kuichi*) de ceux qui chantent en s'accompagnant du luth (*erchi, akin*, etc.)

Le double jeu nomade

Le musicien nomade se distingue généralement de son homologue sédentaire en ce qu'il cumule différents talents et assume différents rôles. Ce dernier est soit instrumentiste, soit chanteur, soit percussionniste, et même si ses compétences sont multiples, il s'intègre volontiers à un ensemble instrumental partageant les rôles. Le barde de culture nomade, quant à lui, est à la fois chanteur, instrumentiste, conteur, poète, lettré, humoriste, historien, homme de pouvoir[22], parfois chamane, et il se présente tout seul[23].

Cette accumulation de compétences apparaît également dans le jeu de certains instruments essentiels comme les luths à deux ou trois cordes. Alors que dans les styles urbains et classiques on se contente de jouer une mélodie habilement ornée, généralement étoffée par d'autres instruments jouant dans un unisson relatif, ici, avec un seul instrument (auquel peut s'ajouter la voix), on superpose sous une forme très compacte différents niveaux : la mélodie, le rythme[24] et l'harmonie. Le jeu des luths des Kazakhs et des Kirghiz, et dans une moindre mesure des Turkmènes et des Qâraqâlpâks est en quelque sorte hétérophonique, à base de quartes, quintes, tierces, etc. Il s'agit là d'une constante des musiques nomades : obtenir du multiple avec du simple. A l'appui de cette proposition, citons le chant diphonique qui donne deux sons avec une seule voix, la guimbarde[25], les instruments à archet dont les cordes en crin produisent souvent des harmoniques ou des quintoiements, ainsi que les flûtes du genre *ney (sybyzgy)*, avec lesquelles on chante un bourdon tout en jouant ; enfin, le jeu de l'instrument le plus répandu, le luth à deux cordes, puisqu'on frappe toujours deux notes ensemble, avec les conséquences que nous verrons plus loin.

Cette constante dans le redoublement n'est pas sans rappeler quelques spécificités de la langue turque qui appartient comme on sait au groupe des langues agglutinantes. Ainsi la négation, l'interrogation, le pronom, le gérondif y sont groupés en une seule forme verbale. De plus, elles manifestent une propension à décrire une action en deux étapes, avec circonstant et prédicat, du genre « ayant (ou étant)... j'ai... »[26] L'action n'est pas séparée, mais elle est décrite en deux mots. De la même

---

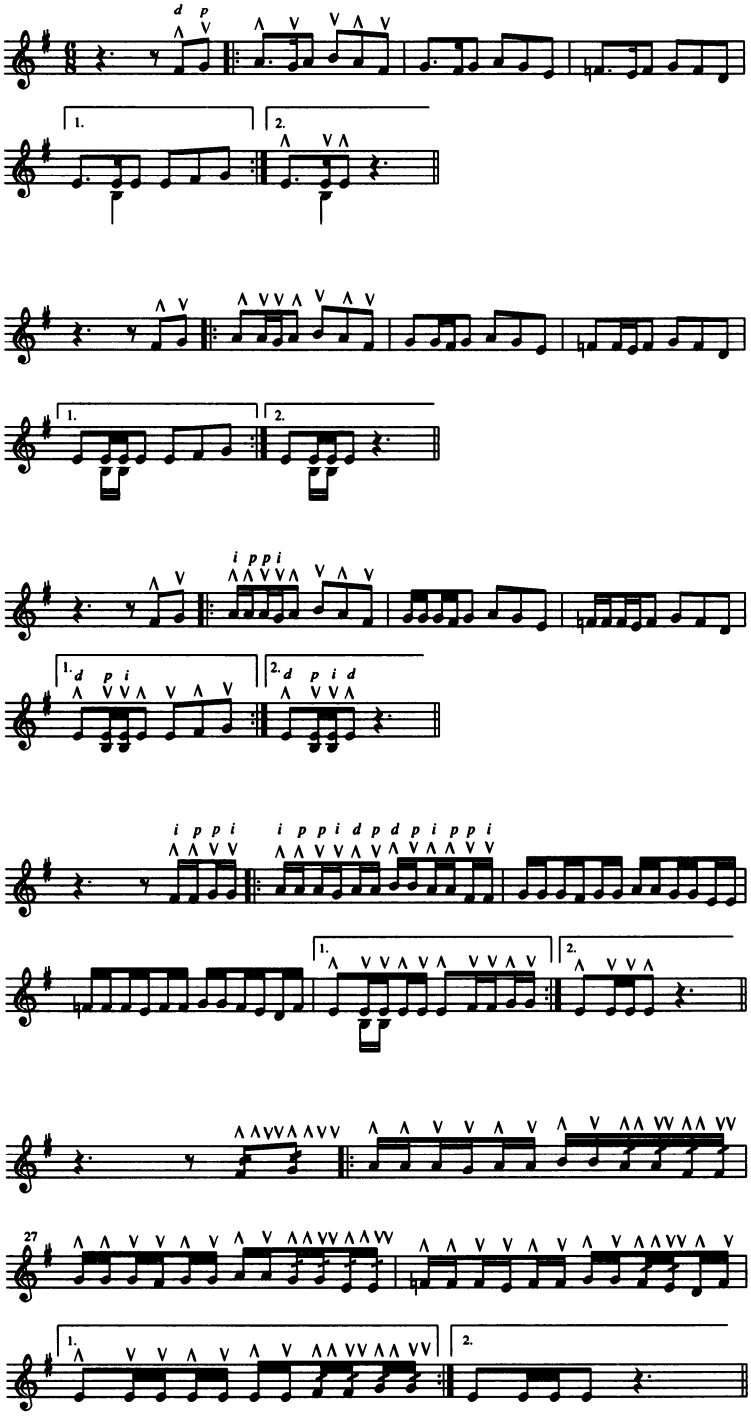
[22] Au Kazakhstan, le barde épique avait traditionnellement un rôle de conseiller du khan. De nos jours encore, certains ont des responsabilités politiques.

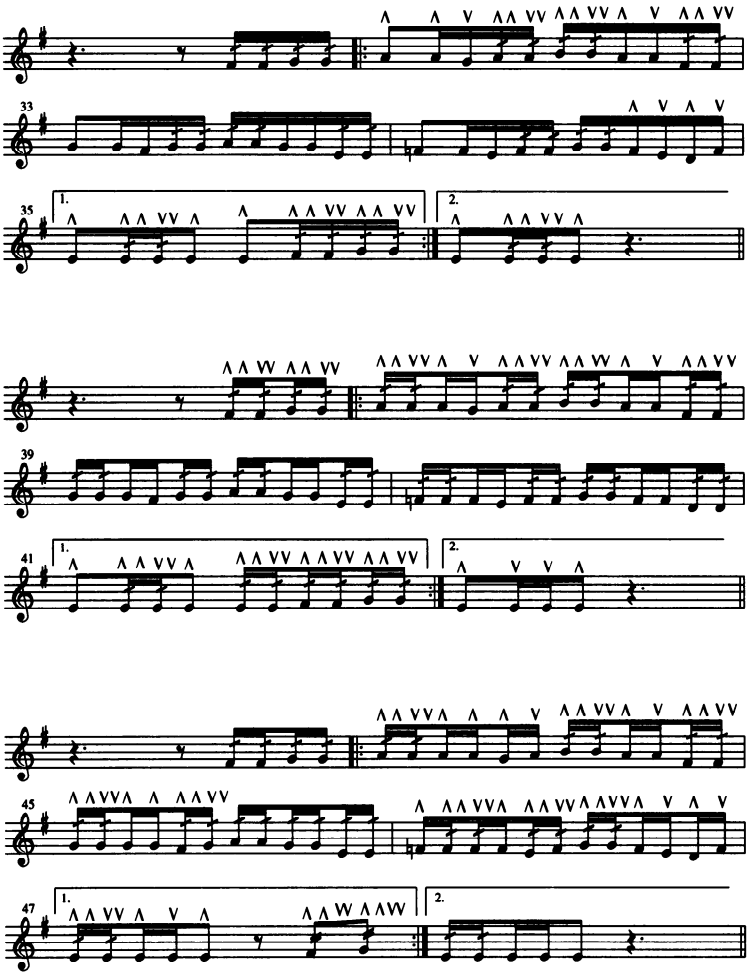
[23] Les duos (barde jouant du *dotâr* + vièle) se trouvent chez les Turkmènes et Qâraqalpâk, mais le barde a de loin le premier rôle, la vièle se contentant de souligner le chant. Lorsque la balance s'établit entre les deux, comme chez les Ouïgours de Ili (chant, *dotâr, tanbur*), c'est qu'on n'est plus en milieu nomade.

[24] Soit par des monnayages, comme on l'a vu plus haut, soit par des raclements des doigts sur la table. Dans le jeu du *tanburag* baloutche, certains parviennent à percuter la table tout en jouant, de façon à reproduire la battue syncopée d'un tambour biface (*dohol*). On peut évidemment aussi frapper sur la table entre les notes ou à leur place.

[25] On note que dans le jeu de guimbarde ouzbek (Bôysun, Sorkhandaryâ), la biphonie est nettement moins présente que chez les autres peuples Türks. Elle consiste en effets acoustiques et rythmiques, elle sert éventuellement à faire danser, à imiter la parole. Le modèle nomade s'estompe dans cette région peuplée depuis l'antiquité de sédentaires.

[26] Par exemple « regardant, il resté » = il surveille, « étant vendu, prenez »= achetez, « ayant pris (ou prenant), je viens » = j'apporte.


d p
1.
2.
i p p i
d p i
d p i d
i p p i
i p p i d p d p i p p i
27



Exemple tiré d'un motif d'une pièce de *dotâr* du Khorezm, Qora dali, avec quelques variantes possibles.

façon, sur un luth à deux cordes accordé en *sol do*, lorsqu'on veut dire *ré*, on joue *sol-ré* simultanément (une quinte); mais pour dire *sol*, on jouera probablement une octave, quant à *sib*, on le jouera *fa-sib* (quarte).

Ainsi, le geste de la main gauche est-il toujours double: tandis que les quatre doigts jouent ce que l'on peut appeler la mélodie principale sur la corde aiguë, le pouce se déplace plus ou moins parallèlement aux autres doigts, jouant sur la corde grave. Chez les Kazakhs, les doubles notes sont encore plus systématiquement utilisées. (De même dans leur langue, la combinaison gérondif + verbe est encore plus compacte et finit par donner un lexème indécomposable.) En dehors du pouce, d'autres doigts sont mis à contribution sur la corde grave pour entretenir la biphonie

de la mélodie, comme sur une guitare qui n'aurait que deux cordes. L'origine de cette biphonie ne peut s'expliquer que par le geste, sans quoi on la retrouverait dans d'autres formes musicales. C'est le toucher de l'instrument, la gestuelle de la main gauche, qui en est la source. On le retrouve chez les peuples türks d'Asie centrale, et jusque dans les luths turcs d'Anatolie (*sâz*, *baglama* ou *cura)*. En revanche il se perd dans les aires iranienne, tadjik, indienne et évidemment arabe. Il n'est pas lié à l'instrument, mais à sa technique et à la prise de la main sur le manche, car entre le style turkmène et khorassanais de l'est (ou de l'Afghanistan), le jeu du pouce sur la basse disparaît complètement.

Le glissement de style se fait sentir au sein d'une même musique et d'un même répertoire, entre le jeu du *dotâr* classique ouzbek et son homologue tadjik. Dans ce dernier, on use nettement moins du pouce pour doubler les notes de la mélodie et l'on distingue d'une part la mélodie, et de l'autre, des notes d'agrément dans le grave, alors que dans le jeu ouzbek, on enseigne les deux sons simultanément. La basse ne s'ajoute pas à la mélodie (qui pourtant existe séparément puisqu'on la chante), elle y est intégrée par le geste. Cette tendance nous apparut clairement lorsqu'il fallut enseigner une mélodie persane à une professionnelle du *dotâr* ouzbek: rien ne pouvait bloquer la machine gestuelle qui ajoutait à la mélodie les notes graves variables, formant des quartes ou des quintes parallèles. L'adjonction de ces notes confère curieusement une teinte centre-asiatique aux airs persans et les rend totalement irrecevables pour les Iraniens. Inversement, les jouer avec un bourdon constant (ou changeant ici ou là en fonction de la dominante), semble ennuyer les oreilles ouzbek. Ce clivage entre goût nomade et sédentaire d'Asie apparaît encore mieux entre l'Asie centrale et l'Inde, où le bourdon est rigoureusement invariable[27]. Bien entendu, les Ouzbeks sont sédentaires comme les Tadjiks, mais depuis quelques siècles seulement, et par ailleurs, le *dotâr* représente la composante nomade de leur instrumentarium.

Si l'Inde préserve la forme radicale de cet art que nous appelons «sédentaire», son extrême opposé est l'art des Kazakhs et Kirghiz, que nous qualifions de «nomade». Ce terme de doit pas être entendu dans son sens proprement ethnographique, mais comme un concept à résonance philosophique et esthétique. Le style nomade peut survivre longtemps à la sédentarisation tout en renvoyant à une appréhension du temps et de l'espace qui est bien celle du mode de vie des ancêtres[28]. Il apparaît dans toute sa force dans le jeu de deux luths à long manche: le *dombra* kazakh (deux cordes) et le *komuz* kirghiz (plus court, à trois cordes et sans frettes).

Brièvement dit, pour nous en tenir à la composante gestuelle de cette esthétique, dans bien des cas, c'est comme si les pièces instrumentales *(kui, kuu)* procédaient par succession de positions ou de mouvements des mains, de «chiromorphèmes»

---

[27] Du point de vue technique, on retrouve les mêmes contrastes: le *sitâr* se joue avec deux doigts de la main gauche et à l'aide d'un onglet à la main droite, le *dombra* kazakh ou le *tanbur* kurde, utilise jusqu'aux cinq doigts de chaque main.

[28] Le modèle que nous esquissons ne prétend pas dépasser l'aire géographique en question. Nous laissons aux specialistes d'autres cultures le soin de juger s'il est de quelque pertinence ailleurs. Quoiqu'il en soit il présente son intérêt propre.

pourrait-on dire. Pour parler en «Deleuzien», on dira que les déplacements de la main dans les *kui* se font «de proche en proche»[29], empiriquement, de façon à remplir l'espace. Toute autre est la démarche, ou en l'occurrence, le mouvement de mains de l'esthétique sédentaire. Il s'agit là «d'occuper des positions» sur un axe orthonormé (puisque toutes les notes sont référées à une note fondamentale ou tonique) et, pour la main droite, de frapper les notes selon un «striage» rythmique homogène (la mesure, le cycle, le mètre poétique). Se placer, atteindre des positions et y rester (le terme *maqâm* lui même signifiant «position» ou «station»), travailler les notes en profondeur (par l'ornementation), les assiéger pour reprendre les images deleuziennes de «machine de guerre des sédentaires» est tout le contraire du geste nomade. Ici, le geste est rapide, le tempo est trépidant mais modulé (référence au galop du cheval, avec ses accélérations et ralentissements), les pièces se déroulent à la vitesse d'un raid, elles accumulent des effets, des figures, en une logique imprévisible (pas de cyclicité rythmique, pas de mètre poétique sous-jacent), et sont trop courtes (deux à cinq minutes) pour laisser le temps de dévoiler leur stratégie.

On ne reviendra pas sur les concepts deleuzien (et guattarien) de «lisse» et de «strié» qui rendent bien compte de ces deux esthétiques[30]; on esquissera seulement deux autres notions qui en dérivent: celles d'habileté et d'hétérogénéité.

Habileté et virtuosité, hétérogène et homogène

Rappelons d'abord que dans son sens originel, *ars* ne renvoie pas aux formes ou aux représentations, mais, bien plus concrètement, à l'habileté. Beaucoup de musiques offrent de beaux exemples où l'habileté est bien plus qu'une aptitude physique permettant de réaliser une idée: le geste dépasse la forme sonore qui le met en lumière comme un ornement, ou encore, la forme sonore elle-même apparaît comme un geste, comme une tournure, un tour de passe-passe qui possède sa propre élégance[31]. Par geste, on n'entend pas seulement ici le mouvement de la main, mais aussi bien les doigtés, les trucs, toutes les astuces (les raccourcis de la pensée), dans la configuration d'un instrument qui permettent de briser l'uniformité ou la continuité, d'ouvrir des perspectives, de créer des articulations, de connecter des notes de manière originale, etc.

C'est dans la technique instrumentale que cette qualité apparaît plus clairement; mais cette technique est elle-même conditionnée par l'habileté et l'astuce mises en jeu dans la conception de l'instrument, notamment la place des notes, la

---

[29] Les termes entre guillemets sont empruntés à Deleuze et Guattari 1980.

[30] Cf. During 1997a: 31-33, et 1998, chapitre I, où l'on a appliqué ces concepts non plus à l'espace, comme leurs inventeurs, mais au temps. On arrive ainsi au concept de «temps nomade» tout différent de celui des horloges et des métronomes.

[31] Certains objets artisanaux en donnent une illustration: les ligatures qui assemblent la lame d'une hache sur son manche, par exemple, et dont la fonction (faire tenir l'assemblage) devient secondaire par rapport à l'adéquation, l'habileté et l'élégance des entrelacs, si bien que le moyen fait oublier la fin et devient art.

disposition des cordes, l'accordage. L'habileté, c'est par exemple l'accord croisé du luth maghrébin *kwitra* par rapport au *'ud* classique, celui du *komuz* kirghiz (une douzaine d'accordages différents pour trois cordes). C'est encore la répartition des notes du *balafon* (à droite et à gauche) par rapport à un banal vibraphone, ou le «piano préparé» de John Cage face à un piano ordinaire. C'est la présence de la chanterelle au milieu des cordes moyennes du théorbe ou entre les deux cordes du *gumbri* gnawa et du *komuz* kirghiz, avec les doigtés qui en résultent, ou encore la présence du bourdon entre les deux autres cordes du *saz* turc (descendant du *komuz*), elles mêmes doublées à l'octave. Cette astuce multiplie les possibilités «d'accords» les plus inattendus, lesquels proviennent de la position de la main et pas du tout d'une représentation abstraite des hauteurs.

Au sens technique, l'habileté, c'est l'adéquation et la spécificité du geste lui-même, éventuellement sur un instrument configuré d'une manière particulière, de sorte que les figures deviennent malaisées ou impossible à reproduire sur un autre instrument. Sous cet angle on peut envisager un classement des instruments en *hétérogènes* vs *homogènes.* Dans les premiers, les formes musicales sont pré-programmées, ce qui leur donne une efficacité redoutable, évidemment contrebalancée par leurs limitations. Au contraire, les instruments «homogènes» sont moins spécifiques et s'adaptent à de nombreux styles. A cette catégorie appartiennent les flûtes et la plupart des aérophones courants, les vièles comme le violon ou le *kamânche*, les instruments à claviers (représentant probablement le cas extrême) et la harpe ou le cymbalum dont toutes les notes ont rigoureusement le même statut. Malgré tout, c'est toujours le contact, la prise en main, le geste, le tour de main qui priment, et bien que ces instruments demandent plutôt de la virtuosité, ils autorisent également une certaine «habileté» (laquelle est souvent inspirée d'autres instruments plus hétérogènes)[32].

Une différence essentielle est aussi que, si la virtuosité mobilise toutes les ressources nerveuses et musculaires, l'habileté au contraire suit les lois du moindre effort et de l'astuce. Elle ne laisse pas d'hiatus entre l'idée, le geste et la forme, de sorte que le musicien, libéré des contraintes et du stress physique, peut s'impliquer sur les autres plans.

Les *dombra* ou *dotâr* (accordés en quarte ou quinte et montés de frettes chromatiques), appartiendraient plutôt par leur configuration au genre homogène. Ceci n'est vrai que si l'on en joue à la façon du *tanbur* centre-asiatique, turc ou arabe, en égrenant les notes une à une, de l'index ou du plectre. Dès que l'on fait résonner la basse, ce qui se passe dans le jeu de la main droite, l'instrument devient hétérogène. En effet, avec une basse constante *sol*, on aura à vide *sol-do*, puis *sol-ré*, puis, presque dissonant, *sol-mib*, et plus encore *sol-fa* avant d'arriver à l'octave *sol-sol*, et ainsi de suite. Chaque note n'a pas le même poids ou la même couleur, ce qui se reflète dans les qualificatifs qu'on leur donne parfois: *zar parde, shâh parde,* etc. (frette d'or, frette royale, dans la terminologie tadjik). C'est pourquoi aussi les

[32] C'est par exemple, d'un point de vue technique, les sauts d'archet dans les airs de violon ou de violoncelle de Bach qui donnent l'illusion de deux voix alors qu'il n'y en a qu'une, ainsi que tous les doigtés qui, dans des musiques fondamentalement monodiques, produisent un effet analogue.

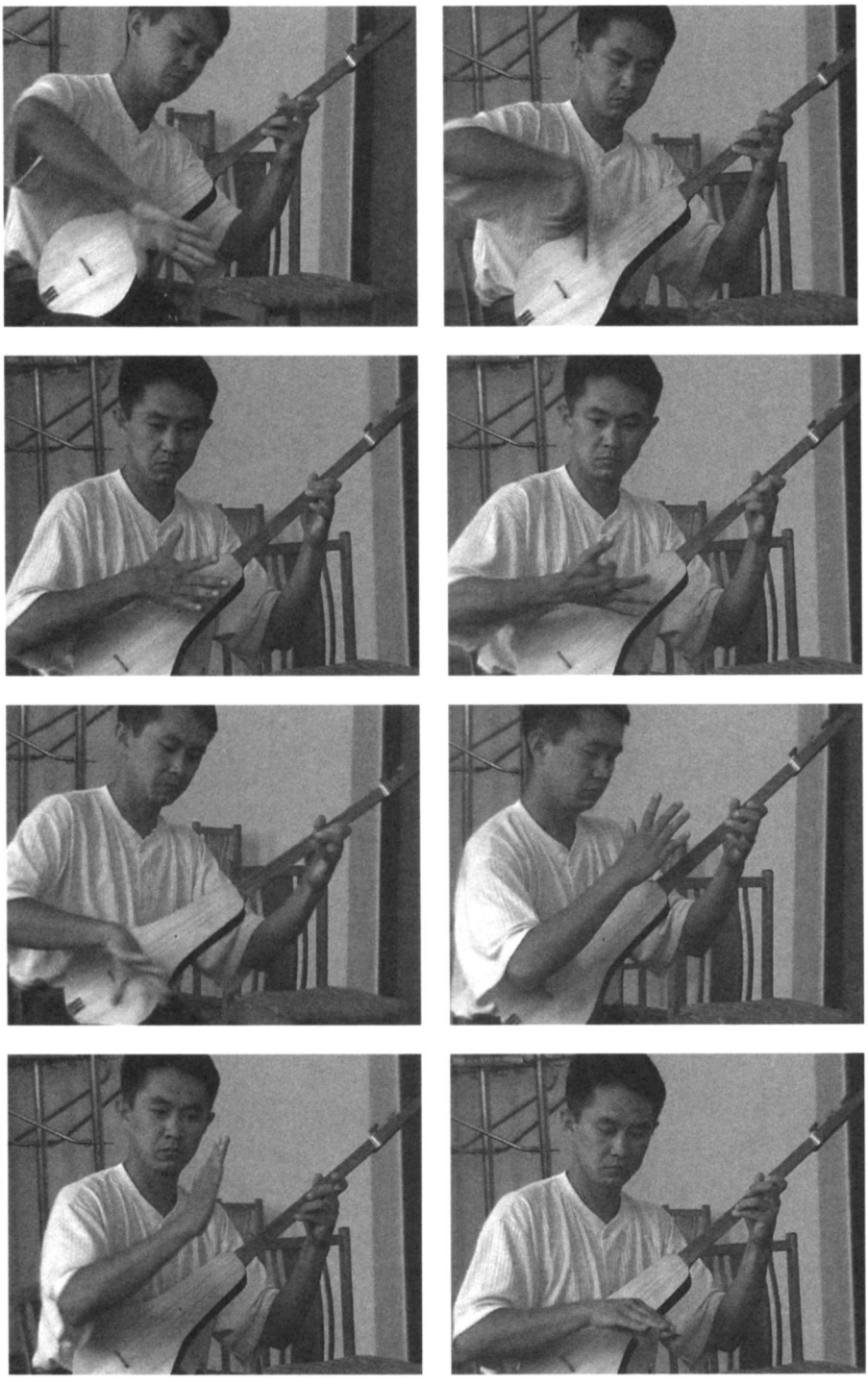


Fig. 2: Ruslan Jumabaev, maître du *komuz* kirghiz. Photo: Jean During.

musiques nomades refusent cette hiérarchie des degrés (image sédentaire de la hiérarchie ?)[33] pour changer la basse en fonction des besoins de chaque note : il en résulte une biphonie dont la forme la plus simple procède par quartes parallèles, la plus complexe tissant un véritable contrepoint à deux voix où la mélodie passe d'une corde à l'autre, de même que la ligne secondaire. Ici l'habileté consiste à exploiter toutes les possibilités sans davantage d'effort, puisqu'on ne fait que prendre ce qu'on a sous la main. Au contraire la virtuosité tente l'impossible, elle « s'étale », parcourt l'espace strié des gammes, comme cela se fait dans la musique occidentale ou indienne.

L'autre facteur hétérogénique, c'est, comme on l'a vu, le jeu de la main droite dont les techniques varient considérablement d'une tradition à l'autre. Au regard de cette richesse, la logique binaire du plectre apparait un peu comme la réduction numérique d'une représentation analogique. On y perd les nuances de timbre propres à chacun des cinq doigts, sans parler de leur réunion possible en une frappe simultanée, par exemple une frappe (index) + majeur + annulaire (+ auriculaire). On y perd aussi la rapidité foudroyante de certaines attaques : frappes légèrement arpégées, doubles frappes, *shor*, roulements, etc. On y gagne en clarté et en précision, mais au prix d'un temps – et d'un espace – tramé, strié, qui peut apparaître relativement grossier au regard de l'espace lisse et hétérogène qui est celui de la main entière.

Deux approches du rythme

Tous ces éléments contribuent à définir ce que l'on qualifie ici d'esthétique nomade. Selon la même logique technique, le jeu des luths se réduit au binaire dans les cultures urbaines et sédentaires, alors qu'elle éclate en ternaire dans les campagnes du Khorassan et du Kurdistan et finit par déborder toute formulation dans les cultures de tradition nomade[34]. Le rythme suit cette même logique. Le geste sédentaire produit une rythmique régulière, prévisible, cyclique, ce qui autorise la synchronie et donc la constitution d'ensembles. Le geste nomade engendre un rythme irrégulier (accelerando, rubato, etc.) non cyclique ; il intègre bien des éléments réguliers, comme ailleurs, mais la libération du geste favorise la succession de formules asymétriques (5, 7, 9 temps) et, plus encore, le mélange imprévisible de toutes sortes de mètres ou, mieux dit, de diverses formules gestuelles. En effet

[33] On pense à la gamme chinoise qui symbolise la hiérarchie d'Etat, avec l'Empereur, le premier ministre, etc.

[34] Ainsi, au contact de la ville et de la musique de l'Inde, le *dotâr* afghan s'est coupé de ses origines rurales, et l'usage des doigts s'y est perdu. On le pince avec un onglet selon le système binaire du *rubâb*. Les grands *dotâr* ouïgour ainsi que tadjik sont également plus « sédentarisés » (on veut dire plus « posé », plus simple) que le *dotâr* ouzbek, d'ailleurs leur taille énorme permet difficilement de les transporter. Chez les Ouzbeks, cet instrument apparaît comme lié à la steppe, à la culture nomade, même s'il est totalement intégré à la musique d'art. Pour aller plus loin dans la complexité de jeu, il suffit de se tourner vers des peuples sédentarisés bien plus tard que les Ouzbeks, tels que les Kirghiz et les Kazakhs.

c'est bien la combinaison de «tours de main» variés, donnant des figures de 2, 3, 4, 5, 6 temps qui est à la source de la rythmique nomade. Ce sens rythmique est certainement issu du geste, du mouvement des doigts et de la main qui, par sa forme, ses possibilités et son usage est loin d'être symétrique comme l'est un plectre. En tous les cas le rythme n'émane pas de la danse ou de la métrique poétique (quantitative, *'aruzi)* comme chez les sédentaires türks et indo-iraniens, les poètes nomades ne pratiquant guère ce type de mètre[35]. Les arguments ne manquent pas. Si ce sens rythmique reposait sur une idée, une représentation abstraite ou schématique, on devrait le retrouver dans d'autres expressions musicales n'utilisant pas les ressources de la main droite, comme les flûtes ou les vièles. Or précisément, sur ces instruments, les mélodies sont du genre aria libre au flux lent et ample, tout à fait à l'opposé des compositions pour luth.

De l'autre côté, chez les sédentaires d'Asie centrale, danser se traduit par le terme «jouer» (*oyna-, raqs onynamôq, raqs tushmôq*), mais le concept de danse lui-même se confond avec celui de *osul* (lit. «les principes») terme technique qui dans la théorie moyen-orientale désigne uniquement le cycle rythmique. Il serait vain de chercher quelque relation de ce genre dans les cultures nomades.

En effet, la danse n'est pas le fort des nomades türks, pas plus que le jeu des instruments de percussion. Brièvement dit, on ne danse point chez les nomades, et inversement, si l'on danse, c'est qu'on est sédentaire, ou sédentarisé de longue date. Il existe cependant deux exceptions: la tradition chamanique[36] (où l'officiant frappe le tambour, chante et danse), et le jeu du luth lui-même. C'est au point que dans le *komuz* kirghiz, la gestuelle revêt un caractère esthétique autonome. C'est alors la main qui danse, parfois les deux mains ensemble. Cette danse de la main met en œuvre tout un répertoire de gestes que nous tenterons de classer maintenant.

L'impensable légèreté de la main

On commencera par ranger d'un côté tous les gestes qui affectent un tant soit peu le timbre de l'instrument ou l'interprétation d'une pièce. Autrement dit, tous ceux que l'on pourrait idéalement distinguer des autres à l'audition seule. La palette est très étendue: depuis l'usage de tel ou tel doigt (l'index en descendant, le pouce en montant, quatre doigts ensemble, un léger arpège, une pichenette sur la table, etc),

---

[35] Dans toute l'Asie centrale, on trouve couramment certains mètres classiques, du genre - u - - - / (sept temps répété quatre fois), mais il est fort possible qu'il ne s'agisse pas d'emprunts à la prosodie classique, mais de mètres très anciens, qui sont plus probablement issus de la musique que de la prosodie.

[36] Dans le cas des chamanes, il s'agit cependant bien plutôt de pulsation que de cycle rythmique. Mais ici comme dans toute classification, il y a des zones intermédiaires, correspondant à des niveaux de sédentarisation. Ainsi, dans un enregistrement très rare d'une séance chamanique ouïgour (enregistré par A. Hashimov dans les années 1970), le tambourin accompagne le chant sur un cycle à six temps lents, comme dans la musique savante. De même, les Turkmènes ont une danse qui imite le *zikr* et *samâ'* tel que le font les derviches ouïgours. On trouve aussi des éléments de danse dans les tournois de lutte mongole, donc encore dans un contexte rituel. C'est peu au regard de la place de la danse en Transoxiane, en Afghanistan ou chez les Ouïgours.

jusqu'à l'amplitude d'un mouvement, la position de la main ou d'un doigt (sur le côté, avec la pulpe ou l'ongle, pincé ou buté, *slaping, tapping,* etc.). Mais l'oreille a ses limites et même le connaisseur est loin de discerner toutes les nuances de timbre produites par certains mouvements peu courants. Au milieu du registre, se trouvent donc des gestes qui, du point de vue strictement musical, ne sont pas pertinents, mais qui se traduisent tout de même en sons.

En poursuivant cette gradation on arrive à un registre *de formes purement gestuelles*, qui n'affectent pas le son. Il ne s'agit pas du tout d'une amplification des mouvements standards, comme cela se trouve dans le jeu des pianistes romantiques, et que l'on peut qualifier de gestes *expressifs* (par exemple la main qui se lève plus haut que nécessaire pour frapper les accords conclusifs d'un morceau, ou les balancements de la tête ou du corps pour s'imprégner de la dynamique d'une musique). En Asie centrale, les gestes du joueur de luth sont rarements expressifs, ils n'expriment que la maîtrise technique, le plaisir de les faire joliment, et peut-être de se libérer une seconde des contraintes de l'exécution : geste gratuit qui se donne seulement à voir, ou qui fait voir quelque chose de la musique.

Ainsi, certains gestes semblent matérialiser la vibration : les chanteurs ouzbeks et tadjiks de *katta ashula* tiennent une petite soucoupe près de leur bouche, comme pour diriger le son dans certaines notes. Geste symbolique, la soucoupe figurant un tambourin, ou efficace à l'instar de la main qui se place naturellement sur le côté de la bouche pour lancer un appel au loin ? On ne saurait en juger à l'oreille. Pas davantage du geste du joueur de cymbalum (*chang*) qui, pour abréger une résonance indésirable, attrape le son qui s'élève de la table d'harmonie en emprisonnant l'air dans ses mains. Effet imperceptible mais geste convaincant pour l'interprète et suggestif pour l'auditeur-spectateur.

Un degré de plus et l'on entre dans le champ de l'allégorie : la main frappe les cordes du luth et aussitôt semble suivre le mouvement invisible d'une ample onde sonore qui se propage dans l'air. Deux secondes après, elle revient sur l'instrument et reprend son activité musicale. Une autre attaque est suivie d'un revers rapide de la main, comme pour chasser une mouche.

Dans l'air kazakh Buqtum buqtum[37], un curieux geste se répète de temps en temps, au gré d'une note longue. L'histoire dit que, tout en jouant, le compositeur (ou improvisateur) attirait l'attention de son hôte sur le fait que son verre était vide et qu'il fallait le remplir. Ce dernier n'a pas dû comprendre, sinon la composition traduirait en fin de compte le geste du musicien vidant son verre d'un trait. En tout cas, le geste fait partie de la genèse de la composition. Voici donc une piste d'investigation, ou plutôt une catégorie de plus : il est vrai que les *kui* et *kuu* kazakhs et kirghiz ont tous une histoire, un argument (parfois plusieurs, selon les écoles), et que certains gestes s'expliquent ainsi. Eshmambet Moldokunov, paysan de Atbashi, a composé un air «didactique» (*nasikat*) dans lequel un vieux sage s'adresse aux jeunes. Au cours d'un motif de trois notes égrenées sur le *komuz* par la main gauche seule, en legato, il caresse tranquillement sa barbe longue et fine de

[37] Composition de Qürmanghazy Saghyrbaiüly (1818-1879). Ces deux mots sont énoncés à travers les sonorités de l'instrument lui-même.

l'autre main, puis les deux côtés d'une moustache kirghiz que le geste suggère bien plus longue et fournie qu'elle ne l'est. S'inquiéter de ce que devient cet air joué par les jeunes gens et les femmes n'est pas une plaisanterie; il est bien probable qu'en dehors de leur contexte[38], bien des gestes signifiants soient devenus gratuits, ou simplement esthétiques. Dans l'ensemble pourtant, la gestuelle kazakh et kirghiz semble se suffire à elle-même. Il s'agit de toucher l'auditeur-spectateur, de l'étonner, de l'impressionner, de l'envoûter comme si l'on était un magicien. Dans un *kui* de *dombra*, la main frappe ostensiblement la corde sur une note d'un motif; puis, à la reprise, elle effleure le rebord de la table tandis que le son est émis en pizzicato par la main gauche. On continue en touchant d'autres parties de l'instrument, faisant croire que de partout il peut émettre des sons. Et de fait, en croisant les bras, on arrive à pincer la corde de l'autre côté, derrière la case pressée par le doigt de la main. Comment est-ce possible ? Mais bientôt le *kui* dévoile le stratagème: la main droite se promène partout tandis que la musique continue de la main gauche; elle grimpe sur le manche, sur la tête de l'instrument et finit dans le vide, comme un oiseau battant de l'aile, sous les applaudissements et les rires.

Dans certaines pièces, les mains entraînent avec elles les bras, puis le corps entier du musicien. Se transformant en cavalier, il chevauche son instrument, et soudain le brandit comme un fusil, le pointe en l'air ou en bas, puis lui fait faire des pirouettes, sans que la mélodie s'interrompe un instant. Les gestes et les façons les plus invraisemblables de manier le *komuz* sont déclinés sous les yeux du spectateur sidéré. La plupart sont reproduits symétriquement: à l'endroit, à l'envers, à droite à gauche, au-dessus, en dessous, devant, derrière (on en joue dans le dos), main droite, main gauche, puis vice versa, de bas en haut, de haut en bas...

Toutes ces manifestations gestuelles tant musicales que para- et extramusicales révèlent une spécificité de la culture nomade: un goût prononcé pour l'aspect épique, narratif, héroïque des arts de la performance. Il s'agit de se surpasser afin de dominer le concurrent éventuel; et pour y parvenir, on opère sur tous les plans à la fois en cumulant les effets. Les nomades sont de ce monde, ils ne cherchent pas à concevoir des transcendantaux; ils croient à des forces cachées parce qu'ils en perçoivent les effets. Leur musique n'est pas une invitation à s'arracher au monde, à s'oublier un instant dans l'ivresse de la danse; elle est conçue pour être goûtée les yeux écarquillés, comme le préconisait Stravinsky pour toute musique.

Mais il y a aussi des airs qu'on écoute en fermant les yeux. C'est le cas de ce qu'on appelle là-bas les *kuu* philosophiques. A la fin d'une soirée animée et joyeuse, Ruslan Jumabaev, le plus fort de sa génération annonce: « c'est un *kuu* très difficile, je ne l'ai pas encore assimilé, mais je vais quand même le jouer ». Et pour une fois, le *komuz* parle un autre langage: pas de virtuosité, pas de doigtés particuliers, pas de thème narratif, un tempo lent, une pièce relativement longue, grave et retenue comme un choral de Bach. Ce qu'on appelle en Occident de la musique pure.

[38] On dit qu'à l'origine, les *kuu* étaient des intermèdes au cours de récits ou d'épopées.

Références

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1980 *Mille plateaux.* Paris: Éditions de Minuit.

DURING Jean
1989 *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran.* Paris/Téhéran: Institut français de recherche en Iran.
1993 *Asie centrale. Les maîtres du dotâr. Ouzbékistan – Tadjikistan – Iran (Khorâsân) – Turkménistan.* Enregistrements et texte: Jean During. 1 CD AIMP XXVI / VDECD-735.
1997a «Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10: «Rythmes»: 17-36.
1997b *Ouzbékistan. L'art du dotâr.* Enregistrements et texte: Jean During. 1 CD Ocora C 560111.
1997bc *Turkestan. Komuz kirghize et dombra kazakh.* Enregistrements et texte: Jean During (avec une contribution de Sabine Trebinjac). 1 CD Ocora C 560121.
1998 *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition.* Arles: Actes Sud / Paris: Cité de la musique.
2001 *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974).* Paris: Editions du Relié.

SIALA Mourad
1995 *La hadra de Sfax: rite soufi ou musique de fête.* Thèse de doctorat. Nanterre: Université de Paris X / Nanterre.

RÉSUMÉ

Les diverses modalités du geste sont passées ici en revue dans le cadre des cultures de l'Asie intérieure: la posture ou position (le point immobile comme condition du mouvement), le toucher et ses secrets, le rapport au corps et la valeur sémantique du mouvement physique, la réduction des mouvements des cinq doigts à un système binaire de coups de plectre, la grammaire rythmique des luths à deux cordes, etc. De ce survol se dessinent quelques lignes de partage: au niveau conceptuel, entre instruments hétérogènes et homogènes, entre temps lisse et temps strié, entre esthétique de l'asymétrie et de la symétrie, ainsi qu'une esquisse de catégorisation: geste qui affecte le timbres, qui produit du flux, du rythme ou des formules rythmiques (engendrant la danse), geste expressif qui souligne la ligne mélodique, enfin geste autonome, héroïque, acrobatique du barde épique, suggestif ou simplement chorégraphique du joueur de luth. Les musiciens de tous horizons partagent les mêmes dispositions physiques et les mêmes préoccupations techniques, comme le suggèrent de fréquentes références à la culture musicale de l'Occident. Toutefois, leurs choix esthétiques se traduisent par de profonds contrastes entre, par exemple, l'image du corps durant la performance (statique ou dynamique), le contact avec l'instrument (faisant corps avec soi, tenu à distance, en rapport de cavalier et de monture), les formes rythmiques (issues directement du geste) et le sens du temps qui en découle, la technique de jeu, l'agencement de l'instrument, etc. Au terme d'une étude comparative couvrant les pratiques musicales de ce qu'on appelle l'Asie intérieure, on dégage clairement deux modèles bien distincts susceptibles d'être affinés par les données de l'anthropologie culturelle: nomade et turcique d'un côté, sédentaire et iranien de l'autre.

NOTE SUR LE JEU DU *QIN*

Georges Goormaghtigh

> «... le plus important, c'est le ventre et les jambes, même si cela paraît comique, ce sont le ventre et les jambes qui donnent une bonne sonorité.»
>
> SVJATOSLAV RICHTER[1]

La posture des mains

Le *qin*, cithare oblongue à sept cordes de soie, dont le corps est une caisse de résonance montée de cordes courant sur toute la longueur de l'instrument, offre au musicien un vaste champ d'action et un espace bien organisé avec sa table légèrement bombée, ses treize points indiquant les nœuds d'harmoniques mais servant aussi de repères pour les notes appuyées, ses tendeurs accessibles et ses cordes bien échelonnées.

Ce terrain d'accueil ouvert au jeu du musicien, se présente à lui de telle sorte que les mouvements de ses mains ne lui sont jamais cachés. Toujours clairement visibles, ses doigts vont et viennent librement sur cette surface lisse dénuée de frettes, de chevalets ou d'autre obstacle s'interposant entre les doigts et la source sonore.

Le travail des doigts s'offre ainsi «à découvert». Ce qui fascine dans le jeu du musicien est la façon dont il déploie ses mains. Dans le prolongement parfait des avant-bras, suspendus à l'horizontale, les dix doigts sont tendus vers «l'extérieur», c'est-à-dire en direction opposée à celle de l'instrumentiste. Même quand les doigts de la main droite se plient pour attaquer une corde vers «l'intérieur», vers celui qui joue, le mouvement d'ensemble reste un déploiement des doigts. (Pour faire vibrer cette corde, le musicien doit d'ailleurs cultiver l'idée qu'il lui faut vaincre une force s'exerçant en sens contraire). L'auriculaire, appelé «doigt interdit» car il ne touche jamais les cordes, reste en permanence incurvé vers le haut. Tendu comme le balancier de l'équilibriste, il joue un rôle essentiel dans la répartition des forces des cinq doigts. Une fois en mouvement, les mains évoluent horizontalement sur la table d'harmonie dans une sorte de ballet aérien que les anciens manuels de *qin* comparent au vol d'un couple de phénix.

Peu d'instruments offrent un tel spectacle. C'est vers le tambour frappé à mains nues qu'il faut se tourner pour trouver un pareil déploiement des dix doigts. Mais il y a plus: cette position très particulière finit par développer chez le musicien une conscience aiguë des forces qui entrent en jeu dans chacun de ses mouvements. Qu'il s'agisse de pincer les cordes avec vigueur ou au contraire d'entretenir amoureusement une vibration résiduelle, les doigts doivent toujours être chargés d'une énergie abondante.

---

[1] Monsaingeon 1998:150.

Comme l'athlète prend plaisir aux mouvements de son corps, le musicien se réjouit de cet échange physique avec l'instrument. Au sein même de l'exécution musicale il porte son attention sur le flux qui passe dans les cordes; il sent son énergie se transformer alors qu'elle se transmet à la table d'harmonie pour faire surgir les notes.

Qin et calligraphie

Le jeu du *qin* et les arts martiaux ont beaucoup en commun, ils partagent des techniques respiratoires et une conception très proche de la circulation des énergies dans la personne toute entière; mais lorsqu'il s'agit d'évoquer les phénomènes liés à cette conscience des forces en action dans le corps du musicien quand il joue, les connaisseurs font spontanément appel à une autre pratique largement répandue en Chine jusqu'au siècle dernier: le maniement du pinceau en calligraphie. Domaine commun à tous les lettrés, le langage technique et esthétique de la calligraphie traduit des expériences partagées par ceux qui, pour des raisons scolaires, professionnelles ou artistiques, ont eu à tenir dans la main cet instrument extraordinairement sensible et exigeant qu'est le pinceau chinois. Sans être nécessairement grand calligraphe, chaque lettré connaît le travail physique considérable qu'implique l'écriture à «poignet suspendu» où l'on trace des caractères sans que le bras prenne appui sur la table, il mobilise son énergie pour insuffler sa «force de pinceau» à l'œuvre toute entière. L'histoire de Wang Xizhi (321-379), le plus célèbre des calligraphes, est dans toutes les mémoires: on lui demanda un jour d'écrire des caractères sur une planche funéraire afin de les y graver; l'artisan chargé de ce travail fut très surpris de découvrir que l'encre de chaque trait avait pénétré le bois jusqu'à une profondeur de trois dixièmes de pouce, tant l'énergie de l'artiste était considérable.

Lorsque le musicien presse de la main gauche une corde pour en transmettre la vibration à cette planche, par endroit très épaisse, qu'est la table d'harmonie du *qin,* il cherche justement à faire «pénétrer son énergie dans le bois de l'instrument à une profondeur de trois dixièmes de pouce» pour donner toute leur consistance aux notes. Les doigts de la main droite doivent, quant à eux, pincer les cordes «comme s'ils voulaient les rompre». Ces recommandations sont cependant assorties d'une remarque fondamentale: mobiliser une telle énergie en jouant n'a de sens que si l'on est capable, à force d'exercice, de la rendre tout à fait imperceptible à l'auditeur. «L'art c'est de cacher l'art» écrivait un auteur latin[2]; tout le travail est de retourner au jaillissement spontané de la Nature, disent les taoïstes.

Pour illustrer un mouvement des mains sur l'instrument ou expliquer une articulation de la phrase mélodique, on a sans cesse recours à des images issues de la calligraphie: le son n'aura de plénitude que si les attaques de la main droite sont effectuées à la verticale sur les cordes comme dans la technique dite de la «pointe droite» où le calligraphe veille à ce que son pinceau, toujours parfaitement centré

[2] Ovide, *Les métamorphoses*, livre X, vers 252.

sur lui-même, produise des traits solidement charpentés. La technique de la « pointe inclinée », qui permet en calligraphie de saisissants effets angulaires dans le jeu des attaques et des terminaisons, a aussi son équivalent dans le style très libre de certains maîtres, qui pincent parfois les cordes avec une main très penchée pour obtenir une sonorité plus acide. C'est encore à la calligraphie qu'on emprunte des images pour décrire un style ou expliquer une idée esthétique : tel passage joué de façon preste et cavalière doit évoquer les ellipses de l'écriture cursive, tel glissando rugueux rappeler la texture âpre du tronc d'une vieille glycine comme les verticales chez certains calligraphes. Nombreux sont les exemples de synesthésie ; des notions aussi fondamentales que la « technique du doigté » et la « technique du pinceau », respectivement base de l'exercice musical et pierre de touche de la calligraphie, sont sans cesse mises en parallèle. « Celui qui excelle en calligraphie comprendra sans peine les principes du *qin*, celui qui excelle dans l'art du *qin* n'aura pas de mal à saisir le sens de la calligraphie » affirme le musicien Yang Zongji (1865-1933) faisant écho aux propos de Shen Guan, auteur d'un manuel de *qin* paru en 1715, où il est déjà question des points communs entre ces deux pratiques[3].

Les arts de longue vie

Cette parenté se retrouve sur un autre plan. La calligraphie est bien entendu perçue comme une pratique artistique ; mais, pour beaucoup de ses adeptes, elle représente avant tout une discipline visant à améliorer la vie et à en prolonger la durée. La sensation d'apaisement qu'on ressent après avoir écrit quelques colonnes de caractères est souvent mise en rapport avec l'idée qu'en s'exerçant au pinceau on peut entretenir son énergie vitale. Capter mentalement et physiquement cette énergie, la concentrer en soi, la diriger jusqu'au bout de son pinceau et la faire rejaillir dans sa plénitude sur la feuille peut être un exercice aussi exigeant, assurent les calligraphes, qu'une partie de tennis ou une séance d'escrime. Le corps entier est mis à contribution. En jouant du *qin* on fait une expérience analogue, la même force est mobilisée et suit les mêmes canaux dans le corps avant d'être transmise dans les cordes.

Le fait de capter son énergie, de la conduire dans tous les recoins de son corps est une pratique très ancienne en Chine ; on la retrouve, aujourd'hui encore, dans différentes techniques de méditation, dans les arts du souffle et en médecine traditionnelle où le corps humain est conçu comme un réseau de circuits et de champs énergétiques qu'il s'agit de stimuler et d'harmoniser.

L'attention accordée à la force qui anime les doigts des deux mains dans le jeu du *qin* se rattache à cette conception du corps ; elle se trouve renforcée par une symbolique de l'homme, microcosme du monde avec sa tête ronde comme le ciel et ses pieds carrés comme la terre, jouant sur un instrument lui-même image de l'univers avec sa table d'harmonie bombée comme la voûte céleste et sa partie inférieure plate

[3] Voir : Qinxue zhengsheng, Zhifa jingyishuo in *Qinqu jicheng* vol. 14 : 23.

comme la surface terrestre... « La production des sons dépend entièrement, nous dit le *Qinshu daquan*, un manuel de *qin* paru en 1590, de la posture des mains et du doigté. Sollicitées avec vigueur, les cordes se mettent à vibrer; cette vibration se transmet à la table d'harmonie qui émet des sonorités pleines de rondeur. Quand les notes se répondent, l'action concomitante des parties supérieures et inférieures de l'instrument est à l'image de la respiration du Ciel et de la Terre. »[4] D'autres manuels comportent des textes où il est question de la correspondance des différents doigts avec des éléments du monde naturel. Ainsi pour le *Fengxuan xuanpin*, paru en 1539, le pouce de la main gauche dans ses glissandos successifs ressemble au vent, l'index dans sa légèreté, est comme un nuage, le majeur, qui dépasse les autres doigts, incarne la montagne, l'annulaire enfin, dans ses ornementations fluides, ressemble à la rivière. Les doigts de la main droite correspondent respectivement au ciel pour le pouce, à la terre pour l'index, au soleil pour le majeur et à la lune pour l'annulaire[5]. Toujours dressés comme des antennes, les petits doigts ne touchent jamais les cordes et n'entrent donc pas dans cette liste. Cela n'enlève rien à leur rôle crucial dans le travail du doigté, tout comme en calligraphie où, sans jamais toucher le manche du pinceau, le petit doigt exerce une force stabilisatrice considérable dans le maintien de la posture relevée du poignet, les deux petit doigts du musicien centralisent et redistribuent la force des autres doigts de la main.

Les trente-trois images

Les maîtres élaborèrent très tôt une série d'images où, comme dans les arts martiaux, le geste humain est mis en rapport avec celui d'animaux réels ou mythiques dont il s'agit de capter la force, de retrouver la grâce et l'aisance. Pour décrire l'action concomitante des deux mains sur les cordes, on évoque un couple de phénix dansant face à face ou volant de conserve. Le majeur incurvé vers le bas est la tête de l'oiseau fabuleux, l'annulaire et l'index recourbés vers le ciel, sont ses ailes, le pouce, caché sous le majeur, ressemble à ses pattes ramassées sous le ventre. Un autre animal souvent représenté est le tigre, dont la gueule béante ressemble à l'arc dessiné par l'index et le pouce de la main gauche alors que ce dernier presse une corde pour en maintenir la vibration. Dans ce geste plein de vigueur, le musicien doit s'inspirer de l'efficacité redoutable des mouvements du félin.

Le plus riche ensemble d'images se trouve dans une série d'illustrations reproduites dans plusieurs manuels de *qin*. Elles décrivent les différentes postures des mains sur l'instrument et la manière de produire les notes. Les caractères spéciaux utilisés dans la tablature sont expliqués. Chaque image de la main est accompagnée de celle d'un animal dans une attitude censée inspirer le musicien dans son jeu. Voici dans l'ordre le nom de ces postures:

---

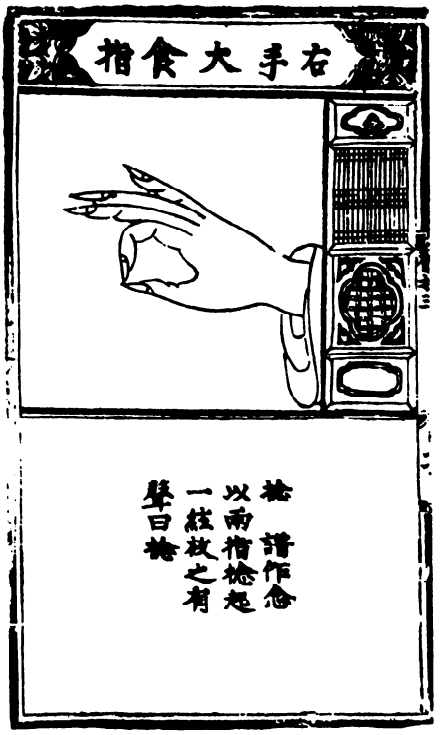
[4] *Ibid.*, vol. 5: 163.

[5] *Ibid.*, vol. 2: 8.

Le vent surprend la grue qui danse
L'oie sauvage tient un roseau dans son bec
La grue pousse son cri dans l'ombre
Le coq *kun* danse en chantant
Le canard esseulé se retourne pour voir sa troupe
Le dragon saisit un nuage
La mante religieuse attrape une cigale
Le crabe court transversalement
On agite la chaînette et les grelots tintent
Une source jaillit dans la vallée tranquille
Le vent pousse un nuage léger
Deux phénix se répondent
Le poisson ballote sa queue
L'oiseau *shangyang* danse sur son unique patte
La tortue divine sort de l'eau
Le dragon rugit dans la mer
La corneille affamée picore la neige
Le phénix tient une missive dans son bec
Le gibbon grimpe à l'arbre en poussant son cri
La vallée renvoie l'écho
Le pic martèle un tronc
Le loriot orne la forêt embaumée
Le faisan se perche sur un arbre
Le phénix arrange ses plumes
Le léopard saisit sa proie
La tourterelle annonce la pluie
La cigale chante en automne
Les flots emportent les fleurs tombées
Le corbeau en volant tient en son bec une cigale qui stridule
Le papillon frôle les fleurs
La libellule effleure l'eau
La cigale passe d'une branche à l'autre
L'hirondelle fonce sur un moucheron.

Les trois images qui suivent et leurs commentaires proviennent du *Taiyin da quanji*, manuel de *qin* publié en 1413[6].

[6] *Ibid.*, vol. 1: 54-70. Pour une traduction de l'ensemble de ces planches, voir: Schaab-Hanke & Stumfeldt 1977.



«L'oie sauvage tient en son bec un roseau».

«Pouce et index de la main droite»

Evocation poétique:

Le vent froid s'est mis à souffler
L'oie sauvage à nouveau nous visite
En route vers le Sud, elle tient en son bec un roseau, gage de vertu
Contournant les passes elle disparaît
Ses cris déchirants nous émeuvent.

Nie, «pincer», (le texte donne également le caractère simplifié utilisé dans les tablatures). On entend par là saisir une corde avec ces deux doigts puis la relâcher pour la faire sonner.

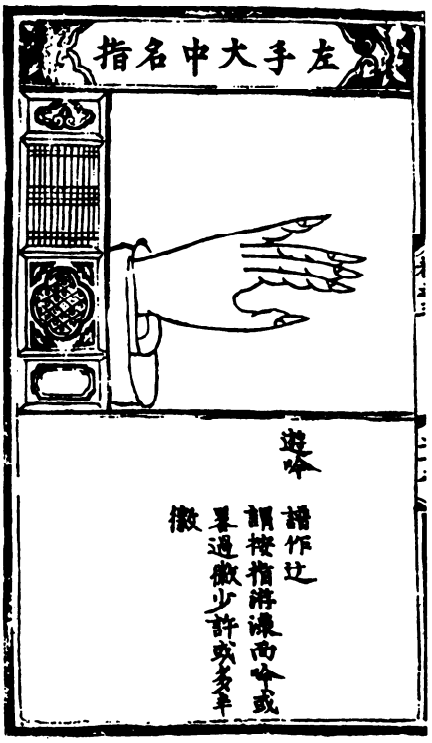
«Le crabe court transversalement»

Evocation poétique:

Le crabe ramasse et déplie ses pattes
Il avance transversalement
Tendre au dedans, dur au dehors
Brandissant ses pinces il nous fixe des yeux.

«Index, majeur et annulaire de la main droite»

Lun, «la roue» (simplifié dans les tablatures) décrit une série d'attaque sur une même corde en succession rapide de l'annulaire, du majeur et de l'index se déployant vers l'extérieur quelque part entre la troisième et la quatrième marques d'harmonique. Si la tablature rajoute le caractère *li* suivi des chiffres sept et six, il faut d'abord exécuter «la roue» sur la septième corde et enchaîner en pinçant la sixième corde vers l'extérieur. «La roue à l'envers» utilise, en succession rapide, les attaques de l'index, du majeur et de l'annulaire, mais cette fois vers l'intérieur.



«Les flots emportent les fleurs tombées»

Evocation poétique:

Les fleurs tombées sont emportées par la rivière
Elles vont au fil de l'eau
Une vague surgit
Les voilà qui s'arrêtent un instant pour repartir de plus belle
Leur mouvement illustre ce vibrato Ceux qui s'y exercent en trouvent le sens par eux même.

«Pouce, majeur et annulaire de la main gauche»

Youyin, «le vibrato vagabond» (simplifié dans les tablatures) indique un vibrato qui se maintient à travers les allées et venues du doigt sur la corde. Le doigt oscille juste au delà de la marque d'harmonique ou sur près de la moitié de la distance qui sépare deux de ces marques.

L'idée d'une ouverture, d'une révélation à travers la contemplation du monde naturel (intériorisé pour mieux en retrouver le surgissement spontané) est très présente dans l'art du *qin*. Le jaillissement souple et puissant de la mélodie est la preuve concrète et quasi mesurable de l'efficacité sonore d'une telle prise de conscience. Sans cette quête, sans cette participation contemplative au mouvement de la nature, comment comprendre l'attitude du musicien lorsqu'il joue et le soin qu'il porte au perfectionnement de son doigté, au polissage incessant de ses gestes ?

C'est par le biais du travail des mains sur l'instrument que s'opère la médiation entre soi-même et le monde. La concentration – d'où naît toute efficacité en musique – passe, dans l'exercice du *qin*, par une prise de conscience aiguë des phénomènes énergétiques liés à la production sonore, par une attention vigilante aux forces qui animent les doigts, par une connaissance intime des flux qui passent dans les cordes et font vibrer l'instrument.

Le débutant peut passer des années à jouer ses mélodies en respectant scrupuleusement les indications de la tablature et le rythme que son maître lui a transmis (et parfois même produire quelque chose qui ressemble à de la musique de *qin*) avant de comprendre que ces pièces ne prennent vie qu'une fois jouées avec un doigté animé d'un «souffle généreux». Il s'agit là d'une sensation physique particulière que l'on peut induire dans son jeu par un travail de concentration et de prise de conscience. Concrètement, cela se traduit par une sorte de «mise sous tension», de circulation intense de l'énergie dans les mains, mesurable entre autre par une impression de chaleur et de saine fatigue ressentie dans le corps tout entier après l'exercice musical. Au sein même de l'exécution mélodique, la force des doigts se trouve soudain décuplée, l'instrument se met à vibrer autrement, l'expression s'affranchit et la musique peut opérer ses métamorphoses.

La symbolique de la tortue et de la grue, animaux à la longévité fabuleuse, renforce bien l'idée que la pratique du *qin* est une discipline de longue vie. Certaines histoires nous parlent même de musiciens transformés en immortels tant leur assiduité était grande. Sans aller jusque là, quiconque pratique régulièrement un instrument de musique digne de ce nom fait, tôt ou tard, l'expérience de ces instants d'éternité que recherche le mélomane. Dans l'art du *qin*, cette expérience passe nécessairement par la très humble et constante attention au travail du doigté.

Références bibliographiques

MONSAINGEON Bruno
1998 *Richter. Ecrits, conversations*. Arles: Actes Sud.

Qinqu jicheng
1981 *Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Yinyue yanjiusuo Beijing guqin yanjiuhui*. Pékin: Renmin-yinyue chubanshe.

SCHAAB-HANKE Dorothee und STUMFELDT Hans
1997 «Bilder und Gedichte zum Qinspiel, aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts», *Mitteilungen der Hamburger Sinologischen Gesellschaft* (Hamburg) 2.

RÉSUMÉ

Toute personne qui observe un maître jouer du *qin* est frappé par la beauté de ses gestes. Ce qui, à première vue, semble n'être qu'une sorte de ballet purement visuel est en réalité l'expression extérieure d'un travail proche de pratiques traditionnelles chinoises telles que la calligraphie ou les arts martiaux, conçus comme exercices de longue vie, où il s'agit de capter et de faire circuler en soi, pour mieux les exprimer, les énergies qui animent le corps tout entier. Cette conscience des courants vitaux qui parcourent l'homme est associée à une ouverture au monde naturel, modèle dont la contemplation nourrit le jeu du musicien. Sans ce travail, sans une constante attention au doigté – pierre de touche de l'art du *qin* – il ne saurait être question d'une quelconque efficacité en musique.

LE DANSEUR ET LE MUSICIEN
Une connivence nécessaire[1]

Anca Giurchescu

Un débat culturel

On croit d'habitude que chaque forme d'art est unique et que les sentiments et les idées exprimés par une forme ne peuvent être remplacés par aucune autre. Cependant, d'un point de vue cognitif plus général, on peut concevoir qu'il existe des règles d'organisation et des capacités expressives communes pour deux formes d'art, voire plus. Il arrive qu'à un certain stade de leur histoire et dans des contextes sociaux particuliers, des gens appartenant à une culture donnée établissent un lien entre différentes formes d'art et que ce lien se stabilise et se développe avec le temps. Le débat sur le rapport entre la danse et la musique de danse provient d'un choix culturel déterminé, caractéristique du concept européen de folklore. Les deux formes artistiques se trouvent ici arbitrairement isolées des autres modes d'expression humaine avec lesquelles elles coexistent et établissent des échanges dans un contexte social donné.

Envisagée dans une perspective diachronique, la danse apparaît comme un phénomène artistique complexe qui, dans les cultures traditionnelles, se trouve intimement lié à d'autres genres et à d'autres modes d'expression d'origines diverses. On peut imaginer qu'à ses débuts la danse impliqua une combinaison indifférenciée de mouvements corporels, de gestes et d'exclamations syllabiques à forte consonance musicale. Lorsque cet «amalgame» indifférencié donna naissance à la danse, à la musique et à la poésie dans des modalités expressives au contour plus précis, ces formes d'art eurent, toutes ensemble ou certaines d'entre elles, une existence syncrétique. C'est ce que l'on observe encore aujourd'hui en étudiant une culture traditionnelle. Avec le temps, chacun de ces genres artistiques est devenu autonome et autosuffisant ou, en d'autres termes, aucun de ces modes fondamentaux d'expression ne peut contribuer à la définition d'un autre mode. Ce qui unifie la danse (mouvement corporel organisé dans l'espace), le texte (émission de syllabes organisées) et la musique (sons organisés dans le temps), c'est le rythme, défini par Platon comme «l'ordre du mouvement» (Ciobanu 1979). C'est donc grâce au rythme que ces trois phénomènes artistiques essentiels peuvent, dans certains cas, exister et établir des échanges dans un syncrétisme qui est profondément enraciné dans l'histoire de la culture. Le terme *musikë* d'où dérive notre mot

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

musique recouvrait chez les anciens grecs le sens global de chanter, réciter de la poésie, mouvoir le corps, danser et manipuler des instruments (Stockmann 1985: 17). De même le terme *choros* qui, de nos jours, désigne seulement la danse, vient de *choreia* qui signifiait à la fois l'unité de la danse et du chant et le groupe d'artistes qui les interprétaient (Michaelides 1978)[2]. L'utilisation des mots *pous* en grec et *pes* en latin qui veulent dire pied illustrent le rôle essentiel que joue le mouvement dans la structure métrique des vers (Sachs 1953: 38).

Avec le temps, l'amalgame indifférencié et fondamental se désintégra et, dans le cas de la tradition culturelle européenne, il ne reste plus que quelques exemples du syncrétisme originel. On peut le retrouver dans certains jeux d'enfants et dans des jeux chantés basés essentiellement sur le mouvement. Cependant les formes artistiques autonomes comme la musique, la danse et la poésie peuvent s'associer à nouveau dans des contextes sociaux traditionnels selon leur affinité initiale (Mîrza 1972: 235)[3].

La pertinence de la relation danse-musique n'apparaît pas de la même façon dans toutes les cultures et dans tous les contextes sociaux-culturels. Par essence, cette relation est culturellement déterminée: il existe de nombreux exemples de danse sans musique et de musique de danse interprétée sans la danse dans les contextes artistiques traditionnels ou classiques. Si nous limitons nos exemples à la tradition culturelle européenne où, comme nous l'avons déjà indiqué, la relation entre la musique et la danse joue un rôle de première importance, l'absence de musique d'accompagnement pour la danse prend un sens très particulier. D'un point de vue historique, par exemple, l'absence totale de chant et d'instruments de musique pour accompagner la danse «silencieuse» d'un couple ou d'une chaîne de danseurs mixtes au Monténégro et en Macédoine est interprétée comme le symbole de la domination turque au XVI[e] siècle, lorsque les autochtones n'avaient pas le droit de danser (Kurath 1986: 311)[4].

Si nous situons notre exposé sur le plan du folklore, nous devons essayer de trouver un concept global expliquant l'unité fondamentale qui caractérise l'exis-

---

[2] Il faudrait aussi mentionner le terme *orchestics* en grec ancien, défini par Curt Sachs (1953: 27-28) comme « un agrégat organique de poésie, de musique et de danse qui, en se combinant, révèle l'unité corporelle et spirituelle de l'homme ».

[3] En s'appuyant sur le syncrétisme de la danse, de la musique et de la poésie encore présent dans la tradition de la danse roumaine, l'ethnomusicologue Trajan Mîrza a démontré l'existence d'un système rythmique distinct, appelé «rythme de danse» (orchestique), qui est fondamentalement différent du système métrique occidental. Alors que le système rythmique occidental est divisionnaire, avec une distribution périodique des accents, le «rythme de danse», lui, est «bichrone», avec les noires et les croches comme valeurs de base dans un rapport de 1:2 et 2:1 et la formule 8/8 (6/8) comme cadre rythmique et métrique le plus constant. Il est fondé sur le principe additif et non divisionnaire (proche du système indien) et fait preuve d'une grande variété dans la distribution des accents (Mîrza 1972).

[4] La danse «silencieuse» fut exécutée par les Monténégrins au Danemark, le 18 avril 1987, pendant l'événement chorégraphique des Vlachs, appelé *hora*. (Les Vlachs sont une population de langue roumaine du Nord-Est de la Serbie, établie comme travailleurs immigrés au Danemark depuis 1964). L'énergie contenue et pourtant intense de la danse «silencieuse» laissa non seulement une forte impression esthétique sur les spectateurs, elle fut encore significative en tant que symbole de l'identité et des différences entre hommes et femmes.

Fig. 1: Filles tsiganes (Băieşi) du village de Szedres (Hongrie) accompagnant des chants dansés, avec des pseudo-instruments rythmiques (cuillères, boîte de fer blanc) et des battements de mains.
Photo: Anca Giurchescu, juillet 1999

tence syncrétique d'activités telles que la poésie, la musique et la danse. Ces activités, qui peuvent fonctionner de façon autonome dans d'autres contextes socioculturels, agissent les unes sur les autres au niveau du folklore comme parties intégrantes d'un «objet sémiotique» unitaire, censé produire une signification globale conforme au contexte social donné (Greimas 1971: 65). Des événements tels que les danses, les mariages ou les funérailles, les cérémonies saisonnières ou les rituels de guérison, de protection ou d'invocation des forces bénéfiques, etc., peuvent être considérés comme des textes culturels multimédias caractérisés par l'interaction de plusieurs modalités expressives et de codes suivant des hiérarchies spécifiques tels que: la musique + la danse + les gestes + la poésie + les costumes + les masques + les accessoires ou les objets + les règles de comportement social et rituel, etc. Envisagées sous cet angle, la danse et la musique sont les principales composantes d'une danse villageoise, soutenues par la poésie (textes chantés ou cris versifiés), les codes d'interaction sociale et les facteurs spatio-temporels. A l'inverse, dans certains contextes rituels, la danse ne fait que soutenir les autres composants. Par exemple, pendant les mascarades de Nouvel An et de Carnaval, la danse sert essentiellement à la circulation des masques; dans le mariage roumain, la danse *hora* de la mariée montre le rapport de parenté qui relie les participants et sert de support à la distribution de cadeaux qui fait partie du rituel d'intégration; dans la *paparuda*, rituel d'invocation de la pluie, la danse soutient le texte chanté par une jeune fille vêtue de feuilles vertes.

L'importance des moyens expressifs varie d'une culture à l'autre, démontrant clairement que l'art est moins «universel» qu'on le prétend. Par exemple, dans les

danses de Tonga, «les mots – c'est-à-dire le texte – constituent la partie essentielle et la plus importante de tout le spectacle. Comme dans la plupart des musiques traditionnelles polynésiennes la mélodie n'est que secondaire. Les mouvements de la danse servent d'accompagnement visuel à la poésie dans la majorité des danses tongiennes. Contrairement à l'idée que les Occidentaux se font communément de Tonga, ce n'est pas la musique qui accompagne la danse mais plutôt la danse qui accompagne la poésie, et la manière dont les mouvements interprètent la poésie est un aspect important de l'esthétique» (Kaeppler 1993: 31).

Lorsque la danse, la musique et la poésie sont intimement liées, la nature de leur relation ne se dévoile qu'au cours de la danse. Selon les contextes sociaux, il existe plusieurs types de relations tels que: la détermination, l'interdétermination (importance équivalente) et la constellation (rapport lâche). La complexité de ces diverses relations est telle qu'aucune généralisation n'est possible (Giurchescu & Torp 1995: 144).

En réalité, la question de la primauté de la danse ou de la musique ne me semble pas pertinente, car non seulement elle est changeante selon des critères historiques, géographiques, circonstanciels et structurels, mais parce que la danse et la musique sont, en tant que parties intégrantes d'un événement complexe, en état permanent d'interaction et de modification[5].

L'ethnochoréologue György Martin, qui s'est beaucoup intéressé à la relation de la danse avec la musique de danse, définit les types relationnels suivants:

1. «L'accompagnement rythmique indépendant – la danse n'est pas accompagnée de mélodie, mais de motifs rythmiques sonores».
2. «L'accompagnement mélodique indépendant – lorsqu'une mélodie chantée ou jouée sur un instrument se joint à la danse sans accompagnement rythmique».
3. «L'accompagnement complexe qui a le rôle dominant dans la musique de danse hongroise actuelle. Ses éléments mélodiques et rythmiques s'entrelacent en une unité organique» (Martin 1965: 317; Felföldi 1995: 192).

L'accompagnement rythmique indépendant est très complexe et peut être décrit comme un accompagnement rythmique personnel, utilisant le corps du danseur comme un instrument. Par exemple, le claquement des différentes parties de la jambe dans les danses de jeunes gens *(fecioreşte)* de Transylvanie (Roumanie) et dans le *Schuhplattler* de Bavière, ou le claquement de la poitrine et de la bouche des danses tziganes de Hongrie et de Transylvanie, ainsi que les battements des pieds de la danse rituelle *căluş* en Roumanie[6]. L'accompagnement rythmique indépendant est parfois réalisé avec des objets sonores (colliers, clochettes, coquillages atta-

[5] Lorsque la relation entre la danse et la musique de danse est étudiée in vitro (d'après les enregistrements), il est crucial, afin d'éviter toute distorsion, d'enregistrer la musique pendant le spectacle de danse car la même mélodie est jouée différemment selon qu'elle est destinée à la danse ou à l'écoute. Dans ce dernier cas, elle est souvent jouée plus librement et en respectant moins strictement le tempo.

[6] L'effet impressionnant des mouvements rythmiques accentués par des sons a développé, spécialement pendant le déroulement de la danse sur scène, ce qu'on appelle une série «break» de mouvements de battements et de claquements, qui frappe beaucoup les spectateurs.

chés au corps du danseur), par des éléments sonores du costume ou par des pseudo-instruments tels que des castagnettes, des cuillers, des casseroles etc. (Kealiinohomoku 1965-66). Des effets sonores rythmiques vocaux appelés aussi «musique de bouche» accompagnent habituellement les danses tziganes de Hongrie et des Balkans en même temps que le battement des mains et le claquement des doigts. L'accompagnement est parfois réalisé par les danseurs eux-mêmes mais ce sont les personnes extérieures à la danse qui le produisent la plupart du temps (Martin 1965: 317, n.4). L'accompagnement rythmique indépendant se fait souvent à l'aide de différents instruments de percussion.

L'accompagnement mélodique indépendant est produit par des instruments tels que la flûte, le violon, la clarinette etc., par des chants ou par la combinaison des deux[7]. Dans le cas des danses chantées comme par exemple dans celles des femmes roumaines ou hongroises de Transylvanie (Roumanie), les mouvements de la danse sont subordonnés d'abord à la poésie, et ensuite à la mélodie (Giurchescu 1967: 286).

L'accompagnement complexe est très répandu dans la danse traditionnelle européenne; il combine deux ou plusieurs des types d'accompagnements déjà cités. Il est certain que dans beaucoup de circonstances les danseurs accordent la priorité à un schéma rythmique qui signale un certain genre de danse muni d'un type correspondant d'accompagnement. L'expression courante des musiciens: «Donne-moi une *hora* ou une *sârba*, etc.» pour demander un certain accompagnement instrumental met cette corrélation en évidence. La prédilection d'un type de danse pour un accompagnement rythmique a été étudiée en détail par György Martin (1967: 322-325).

Cependant l'accompagnement rythmique ne correspond pas toujours parfaitement aux schémas rythmiques du type de danse correspondant. Dans la tradition des danses de l'Europe méridionale, les schémas rythmiques des types fondamentaux de danse sont syncopés ou alors utilisent une accentuation à contre-temps[8].

Le phénomène de polyrythmie apparaît pendant la performance lorsque la structure rythmique de la danse (et de tous les autres mouvements rythmiques significatifs) se superpose au rythme de la musique (accompagnement et mélodie) voire dans certains cas, à celui des cris versifiés, des paroles ou de simples cris. Il provient d'une interaction consciente entre le danseur et le musicien qui trouve son expression dans l'accentuation à contre-temps et syncopée (cf. l'improvisation). Grâce à sa puissance esthétique, la polyrythmie est un trait qui permet de caractériser un type de danse ou un style régional.

Plus subtil encore est le décalage vertical entre le rythme de la musique et celui de la danse. Le phénomène de polymétrie est fréquent dans les danses africaines où les différentes parties du corps bougent et tremblent selon des pulsations différentes. La *purtata*, danse chantée des jeunes-filles de la Transylvanie centrale, illustre

---

[7] En 1971, assistant par un jour de marché à une danse accompagnée par un flûtiste, dans le village de Vaideeni du district de Gorj, en Roumanie, j'eus l'occasion de constater que, pendant la pause du musicien qui dura une trentaine de minutes, les danseurs continuaient à exécuter la danse tournoyante *invârtita* en s'accompagnant uniquement du rythme des cris versifiés qu'ils poussaient eux-mêmes.

[8] Il n'est pas sans intérêt de constater que la plupart des musiciens qui accompagnent la danse battent du pied le schéma rythmique de celle-ci et non le rythme de la musique d'accompagnement.

bien le décalage métrique entre le schéma des pas en 2/4 et les chants interprétés par les danseuses en mètre asymétrique 9/16 (Giurchescu 1967: 289).

Le tempo de la musique et de la danse est en principe concordant et constant tout au long de l'interprétation. Une accélération et une alternance de tempos contrastants peuvent toutefois apparaître, laissant leur impact sur la structure de la danse. Ainsi, briser l'unité de la musique de danse en fonction du tempo permet de distinguer une danse traditionnelle «authentique» d'une autre qui est délibérément préconçue et fixée. Par exemple l'utilisation du *tempo rubato* (flexibilité du tempo et du rythme) qui apparaît pendant l'improvisation exprime le «tempo personnel» du danseur. Le tempo peut aussi désigner le type de danse comme la danse «lente» et «rapide» des jeunes gens du répertoire roumain ou les *csárdás* «lents» et «rapides» du répertoire hongrois, chaque type ayant sa ou ses propres mélodies[9].

Les schémas rythmiques du mouvement représentent les unités structurelles de base (motifs des mouvements rythmiques) qui forment, au fur et à mesure de la composition de la danse, de plus grandes unités situées sur plusieurs niveaux hiérarchiques tels que: les phrases, les sections, les strophes, ceci jusqu'à la forme intégrale de la danse. Le rapport dimensionnel entre les unités structurelles de la danse et de la musique montre différents degrés de coïncidence allant de la concordance dimensionnelle parfaite à la coïncidence totalement non concordante, où les unités de la danse et de la musique évoluent parallèlement en s'ignorant mutuellement, ce qui est plutôt rare. Le degré de coïncidence le plus fréquent est la semi-concordance, c'est-à-dire l'absence de concordance à un certain niveau structurel (par exemple les motifs), suivie de concordance à un niveau supérieur (phrases) ou au niveau de la forme intégrale de la danse. Un des exemples les plus souvent mentionnés d'absence de concordance au niveau des motifs est la superposition de schémas de mouvements de structure tripode (2+2+2) avec des chants ou des mélodies instrumentales ayant une organisation bipode (2+2). La structure du mouvement tripode est non seulement la plus répandue, mais elle est aussi la plus ancienne; elle existait sans doute dans la tradition de la danse populaire bien avant d'être définie comme *branle simple* par Thoinot Arbeau, au XVI[e] siècle (Arbeau 1986; Martin 1973). De nos jours, ce schéma caractérise les danses en chaîne de la Bretagne, les ballades en chaîne des Iles Feroe, les danses chantées des femmes d'Europe du Centre et du Sud-Est, ainsi que les danses en chaîne, vocales et instrumentales, des Balkans. D'un point de vue historique, on peut penser que le rapport 3:2 entre la danse et la musique est né du passage de la concordance entre le vers hexasyllabique ancien et le schéma de la danse à l'octosyllabe plus récent, comme le montrent les danses chantées des jeunes filles de Hongrie. Pour György Martin, les vers hexasyllabiques et la structure tripodique de la danse sont une réminiscence des proportions médiévales qui alternaient la même mélodie dans des rythmes binaires et ternaires (Martin 1968: 331-333)[10]. Le rapport 3:2, dit schéma Feroe, doit sa vitalité au fait qu'il pos-

[9] Un des critères selon lesquels les danses sont organisées en suites et en cycles fixes est l'interaction dynamique, c'est-à-dire l'arrangement des danses en fonction du contraste, de l'alternance ou de l'augmentation progressive du tempo et de l'intensité du mouvement (Giurchescu 1995: 145).

[10] L'ethnomusicologue roumain Gheorghe Ciobanu a avancé l'hypothèse que la structure hexasyllabique des chants de Noël pourrait suggérer qu'à l'origine, ils étaient accompagnés de danses.

Fig. 2 : *Lindjo,* interprétée par un couple du groupe de danse KUD Lijerica du village de Slano (Croatie), accompagnée par un *lijerica* et le battement rythmique des pieds du musicien.
Photo : Anca Giurchescu, juillet 2000

sède des points de coïncidence récurrents. Ainsi, n'importe quelle mélodie à structure binaire avec un rythme symétrique ou asymétrique peut s'adapter au schéma tripodique de la danse. C'est le cas des types de danses tels que: la *sârba* et la danse chantée *coconiţa* roumaines, le *pravo horo* bulgare, le *kolo* serbe, le *lesnoto* macédonien, la *sta tria* grec, le *koleso* et la *karicka* slovaques et enfin le *ballu tundu* et le *duru-duru* sardes. Il importe de savoir que le schéma tripodique peut également exister dans des rythmes asymétriques (2+3, 3+2+2, 2+2+3, 2+2+2+3) (Torp 1990).

En tant que systèmes indépendants, la danse et la musique développent un large spectre de relations structurelles semi ou non concordantes qui découlent d'une mobilité plus grande des mélodies ne correspondant pas strictement à un certain type de danse. Cette mobilité peut susciter non seulement un décalage métrique mais également le fait que les unités structurelles de la danse et de la musique ont des longueurs différentes. Par exemple, une phrase de la danse peut occuper 7, 7 1/2, 9 ou 10 mesures, tandis que la phrase musicale comprend constamment 4 ou 8 mesures. Ce décalage dimensionnel, qui peut survenir à des niveaux hiérarchiques divers, manifestant l'autonomie structurelle de la danse, est savouré avec plaisir par les danseurs, qui donnent l'impression de ne pas du tout écouter la musique.

Pendant la performance, les danses ne commencent jamais en même temps que la musique car le danseur a besoin d'un court instant pour sentir la musique et en saisir le rythme. Ce décalage de temps entre les unités structurelles de la danse et de la musique est appelé une «incongruité périodique» (Giurchescu & Bloland 1995: 147-151)[11].

La relation entre les unités structurelles de la danse et de la musique peut aussi être comprise et comparée en fonction de l'organisation interne. Les unités de forme de la danse et de la musique peuvent avoir une succession fixe ou libre. Les unités de la danse peuvent se dérouler en succession fixe et celles de la musique en succession libre ou, inversement, les unités de la danse en succession libre et celles de la musique en succession fixe[12]. Cet aspect du rapport entre la danse et la musique a une certaine importance, si l'on pense à la fonction régulatrice exercée par l'organisation interne de la musique d'accompagnement sur le déroulement de l'improvisation ou de la composition de la danse.

Le rôle des mélodies dans la relation entre la danse et la musique peut uniquement être analysé dans le cadre d'une culture donnée et dans une perspective diachronique. D'habitude, la mélodie sert à signaler un certain type de danse à une communauté donnée. C'est pourquoi les bons musiciens aident à garder vivante la tradition de la danse et peuvent réveiller dans la «mémoire kinesthésique» des danseurs des danses oubliées ou qui existent à l'état latent.

---

[11] Par exemple, dans la tradition roumaine, la danse commence d'habitude sur la deuxième ou la quatrième mesure de la première (parfois de la deuxième) ligne mélodique avec un motif correspondant. La ligne musicale suivante et la figure de la danse évoluent ensuite de pair.

[12] La relation entre les formes de la danse et de la musique en fonction de la dimension, de la succession et de l'organisation interne de leurs unités structurelles a été analysée par le groupe d'étude de l'ICTM sur l'ethnochoréologie et publiée dans *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen* (1983: 28-31), auquel Eva Kröschlova ajouta dans le même volume «Discussionbeitrag zu den Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes» (*ibid.*: 50-55).

Fig. 3: En dansant la *fecioreasca* (danse de jeunes gens) devant les musiciens (violon, *contra*, contrebasse), dans le village de Frata (Roumanie).
Photo: Anca Giurchescu

Lorsque la mélodie (vocale et instrumentale) et la danse font partie d'un «objet sémiotique» (spécialement dans les contextes rituels), elles ont la même fonction et sont donc intimement liées. Parmi les nombreux exemples d'une relation fixe entre la mélodie et la danse dans les contextes rituels, je ne citerai que les danses de guérison du rituel *căluş* de Roumanie. Chaque danse, désignée par son nom, correspond à une mélodie qui signale le genre de mal à guérir et la source de la maladie (Giurchescu & Bloland 1995: 203). A l'inverse, la relation univoque entre la musique et la danse peut signifier un stade historique plus récent dans la culture occidentale. Dans d'autres cultures, elle caractérise une tradition ancienne comme celle de Tonga où le rapport fixe entre la mélodie, la poésie et les gestes est important pour transmettre le message de la danse et son esthétique (Kaeppler 1993: 49).

Normalement la relation entre la mélodie et la danse est variable, dans le sens où une mélodie peut accompagner deux ou plusieurs différentes variantes (types) de la danse ou, au contraire, plusieurs mélodies différentes peuvent s'associer à un seul type de danse. Cette variabilité provient du fait que les types de danse imposent des contraintes essentiellement métriques et rythmiques à la musique (Felföldi 1995: 193).

Il arrive fréquemment qu'un type de danse appelle différentes mélodies qui, après avoir transformé et adapté leur tempo, leur mètre, leurs dynamiques et leurs schémas rythmiques, sont adoptées par une communauté locale et reliées au type de danse correspondant. Etant donnée cette capacité transformatrice de la danse par rapport à un type mélodique, de nombreuses mélodies instrumentales pour la danse proviennent de chansons, de chants rituels ou de lamentations (Paska 1994: 186). Nous ne citerons ici que quelques-uns des très nombreux types de danse possédant des centaines de variantes mélodiques: *invârtita*, *hora*, *sârba* (Roumanie), danses roumaines et hongroises de jeunes gens de Transylvanie, *csárdás* (Hongrie), *Ländler* (Allemagne) et *Tarantella* (Italie).

A l'inverse, une seule mélodie (type mélodique) peut s'associer à plusieurs types de danses différents en subissant des modifications métriques et rythmiques.

Fig. 4: *Căluşari* et spectateurs dansant la *hora* autour de l'«étendard» et des musiciens, pendant le rituel de guérison *căluş*, dans le village d'Optaşi-Măgura (Roumaine). Photo: Helene Ericksen, juin 1993

Néanmoins, l'essence mélodique qui est préservée peut parfois révéler des relations génétiques entre les types de danses. Par exemple, la danse processionnelle de couples *de-a lungu* et son dérivé, la danse tournante *împiedecata* de Transylvanie centrale, ont des mélodies communes; ceci est également vrai pour la danse de jeunes gens *(fecioreşte)* et la danse de couples *purtata* de Transylvanie méridionale qui ont les mêmes mélodies mais à des tempos différents.

La recherche au niveau de l'expression doit s'occuper de tous les aspects de la musique comme le rythme, la mélodie, l'harmonie, la dynamique, le tempo, le timbre particulier des instruments de musique, qui influencent le mode d'exécution et le contenu émotionnel d'une danse. Par exemple, le passage du chant à l'accompagnement instrumental au cours d'une même danse a un impact considérable sur la structure et le style de celle-ci (comme dans les danses en chaîne des femmes aux Balkans). L'expérience empirique permet de constater que le rythme asymétrique (c'est-à-dire 2+3; 1+1+1+2; 2+2+2+3) se traduit par le boitillement, par des mouvements irréguliers ou des mouvements ondoyants comme le schéma 2+2+3 de la *racenica* bulgare. Un flux mélodieux et un tempo modéré favorisent une danse dont les mouvements sont soutenus et «élégants» comme dans la *purtata* roumaine et la *polska* suédoise. Les mouvements saccadés accompagnés de sauts et de torsions des différentes parties des membres et du corps de la danse hip hop correspondent à la musique rap et scratch (Giurchescu & Torp 1995: 148). L'augmentation du volume sonore et l'intensité de la musique d'accompagnement sont fréquemment suivies de mouvements extravertis et explosifs parfaitement illustrés par la danse des hom-

mes *bhangra* du Punjab, en Inde, caractérisée par des mouvements librement improvisés, dirigés vers le haut, à l'adresse des dieux. Il faut également mentionner les nombreuses et différentes façons dont on utilise la musique pour provoquer divers types de transe et d'extase et entrer ainsi en communication avec les pouvoirs surnaturels ou les démons de l'au-delà (Rouget 1990: 322-325).

L'improvisation

Il y déjà longtemps, l'ethnomusicologue allemand Felix Hœrburger exprima des doutes quant à l'existence d'une relation stricte entre la danse et la musique lorsque la danse est exécutée dans son contexte naturel. Tout en admettant qu'« un rythme rigoureux et une forme concise jouent un rôle important dans la musique de danse», il soutient que ce rôle n'est pas déterminant et se demande si le danseur ne trouve pas plus de plaisir et d'inspiration dans des mouvements «aux rythmes libres» et dans une forme improvisée lui permettant d'exprimer son individualité et sa personnalité artistique. Il conclut: «Lorsque la danse et la musique de danse continuent à vivre librement de leur 'première existence', elles ne deviennent jamais des créations fixes et rigides, mais sont à chaque fois recréées par le détenteur de la tradition» (Hœrburger 1986: 83, 96-97)[13].

C'est au cours de l'improvisation que se révèle le mieux l'interaction entre un danseur et un musicien occupés à créer une nouvelle danse. Mais il est vrai aussi que l'improvisation n'est pas présente dans toutes les cultures, et que de nombreux genres de danse l'excluent. Si toutefois elle existe, ce type de relation est très subtil et complexe. Envisagé dans le cadre d'une culture traditionnelle, le concept d'improvisation peut se définir comme une activité créative consciente et intentionnelle qui intervient de façon spontanée et sans aucune préparation préalable pendant le déroulement de la danse, en utilisant des motifs de danse ou de plus grandes unités structurelles préexistantes pour composer de nouvelles séquences de mouvement[14]. Cela ressemble à un jeu: même spontanéité, même satisfaction de trouver des solutions personnelles en se servant du matériel (de danse) disponible et de règles grammaticales. La répétition exacte des séquences improvisées n'a que rarement lieu car la «fixation» ne veut rien dire pour le danseur qui improvise. En «jouant» avec et contre les caractéristiques structurelles de la musique, avec et contre les musiciens, les autres danseurs et les spectateurs, l'improvisateur tente de se démarquer des autres et d'exprimer sa personnalité.

---

[13] S'appuyant sur l'étude de la danse «populaire» dans la ville de Göteborg, en Suède, l'ethnologue Mats Nilsson tire la conclusion suivante: «Dans la danse populaire vivante et toujours pratiquée, les danses sont reliées à la musique essentiellement par la pulsation, alors que dans la danse apprise à l'école, les danses correspondent plus à d'autres parties de la musique, telles que la mesure, le rythme, la phrase, etc. Il fait aussi cette remarque: «La danse folklorique et la musique sont très intégrées; oui, elles le sont, mais peut-être seulement 'dans la tête' et non 'sur le sol'» (Nilsson 1995: 212-213).

[14] Adrienne Kaeppler définit l'improvisation comme «la chorégraphie spontanée de morceaux de danse acceptables culturellement pour des genres spécifiques» (Kaeppler 1987: 21).

L'improvisation a une double détermination: l'une située au niveau de la «parole», se rapporte à la compétence du danseur, à ses capacités d'exécution et à ses particularités psychosomatiques, l'autre, située au niveau de la «langue», se réfère au vocabulaire du mouvement et aux règles de la composition qui sont fixés par la tradition et qui facilitent la communication dans le cadre d'une culture de danse donnée. De ce point de vue, le rapport avec la musique sert d'une part à stimuler l'individualisation, d'autre part à instaurer de l'ordre et des règles à l'intérieur de l'improvisation. Dans les danses improvisées, la relation entre la musique et la danse est, par essence, un dérivé de l'interaction entre le musicien et le danseur, qui s'appuie sur un système de communication par signes et par codes. Elle est basée sur des valeurs esthétiques communes, des normes culturelles identiques, une expérience partagée et une longue pratique.

C'est une tâche essentielle du chercheur que de mettre en évidence la conceptualisation émique d'activités définies, en gros, comme étant de la «danse» et de la «musique de danse», et de révéler leur processus de production dans différentes sociétés et en divers environnements sociaux. C'est donc sur le sens que les danseurs donnent eux-mêmes aux expressions verbales que s'appuient les remarques suivantes sur l'improvisation[15].

Seuls des musiciens et des danseurs ayant de très grandes compétences dans leurs domaines respectifs peuvent collaborer pendant l'improvisation, car «un bon danseur et un mauvais musicien ne pourraient jamais coexister.» Pour être acceptés par la communauté, les musiciens doivent connaître les airs, le rythme, le tempo et la dynamique propres à chaque type de danse. Ils sont souvent de très bons danseurs et, même si ce n'est pas le cas, ils connaissent parfaitement la danse: «Vous ne pouvez pas jouer de la musique pour la danse, si vous ne savez pas danser vous-mêmes.» Ceci est également vrai pour les danseurs. Ils doivent avoir le sens du rythme «pour toucher le sol exactement quand l'archet frappe la corde» et le sens de la structure mélodique: «Vous ne pouvez changer que lorsque la mélodie vous dit de le faire.» En fait, danseur et musicien sont censés créer en parfaite harmonie, chacun menant l'autre et le suivant à tour de rôle, ce qui aboutit à un spectacle perçu par les spectateurs comme un tout auquel participent conjointement la musique et tous les autres moyens d'expression: «La musique, les oreilles et les jambes forment ensemble un tout!»

Je tenterai d'expliquer certains aspects de la collaboration entre le danseur et le musicien. En ce qui concerne la proxémique, les meilleurs danseurs se battent quasiment pour danser devant le musicien, dans un «espace d'honneur» symbolique où le danseur entre dans la sphère de la musique et noue un contact subtil avec le musicien principal. Ils jouent et dansent l'un pour l'autre, joutent l'un avec l'autre et présentent ensemble un spectacle à l'assistance.

Dans certaines traditions comme celles des danses polonaises et slovaques, le musicien est subordonné au danseur. Celui-ci commence par chanter *sa* mélodie,

[15] Les citations utilisées dans cet article sont extraites d'interviews sur l'improvisation réalisés en 1995 avec le danseur Vasile Soporan, né en 1932, dans la commune de Frata du district de Cluj (Giurchescu 2000: 269).

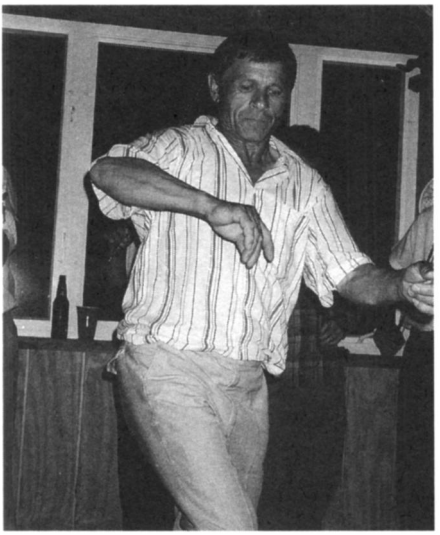


Fig. 5: Le danseur Vasile Soporan (cf. note 15) accompagne du claqement rythmique de ses doigts les mouvements improvisés de la *danse de jeunes gens*, lors d'une réunion informelle.
Photo: Sunni Bloland, juin 1999

que reprennent ensuite les musiciens pour accompagner la danse. Il indique aussi le tempo et la dynamique qui correspondent à son humeur, à sa psychologie et à sa capacité physique. Le danseur peut accélérer ou ralentir le tempo, «étirer» ou «rétrécir» le schéma rythmique et métrique dans une sorte de rubato; il peut aussi faire des pas à contre-temps. Ces «licences poétiques» sont suivies de près par des musiciens compétents (Lange 1975: 35). Le musicien doit surveiller le danseur et adapter le tempo: il existe en effet une vitesse optimale qui permet au danseur de «boucler» tous les mouvements. Pour inciter un danseur à improviser, le musicien joue sa mélodie favorite: «Il joue pour moi avec passion tous les airs qu'il connaît. Je me sens comme transporté d'une mélodie à l'autre. Il me signale à moi seul qu'il va maintenant jouer 'ma' mélodie, celle que j'aime le plus.» C'est ainsi que l'on trouve plus d'une mélodie baptisée du nom d'un bon danseur.

Dans l'optique du musicien, c'est lui qui domine le danseur: «Je dirige, je guide un bon danseur. Je lui donne force et inspiration. Seulement si le danseur n'est pas assez bon je l'aide en ralentissant le tempo et en en jouant plus simplement et de façon plus directe», dit le violoniste Alexandru Ciurcui-Şandorică de Soporul de Câmpie, district de Cluj (1995). Afin d'établir une communication expressive avec le danseur, le musicien doit deviner ses intentions en «lisant» le langage de son corps, en écoutant tous ses signaux sonores et tous ses ordres verbaux pour faire les ajustements nécessaires. De plus, en suivant le danseur, le musicien ressent lui-même une sensation kinesthésique d'énergie et de rythme qu'il exprime par les mouvements subtils de son corps et en battant le rythme de la danse avec les pieds: «Je suis inspiré quand je joue pour un bon danseur.»

Au cours de l'improvisation, le rythme présente la surface de contact la plus importante entre les danseurs et les musiciens qui s'appuient sur lui et jouent avec lui. Les modalités les plus courantes de l'improvisation rythmique sont la division

de la durée fondamentale, l'accentuation à contre-temps et la syncope. Lorsque le rythme de la musique est accentué par les instruments d'accompagnement, le danseur accentue à son tour le rythme de son corps en tapant du pied, claquant les talons, battant des mains, claquant les doigts et en frappant ses jambes et les autres parties de son corps avec les mains. A ces rythmes audibles s'en ajoutent d'autres, produits par les mouvements insonores des bras, des mains, des hanches etc., et qui nous représentent le danseur tel un orchestre complexe jouant une partition à portées multiples. Pour autant que des paroles spontanées et des cris versifiés viennent s'ajouter à la danse, la superposition de leurs schémas rythmiques à ceux de la musique et du corps «orchestral» crée un effet polyrythmique et polymétrique fascinant et passionnant.

Dans la danse et la musique, l'improvisation rythmique est alternative plutôt que simultanée. Le schéma rythmique ostinato répétitif de l'accompagnement musical offre au danseur un support et l'incite à improviser. Les spectateurs apprécient cette interaction et la qualifient de «bonne improvisation». Le support rythmique est tellement important pour le danseur improvisateur que souvent, il prête à peine attention à la mélodie. Le danseur (aussi bien que le musicien) «pense» en motifs et s'en sert comme des unités constructives à part entière, les répétant et les transformant à loisir. Mais il ne faut pas croire qu'en danse l'improvisation soit un flux continu de rythmes et de mouvements nouveaux et inattendus. Pour construire mentalement de nouvelles images de danse, l'improvisateur a besoin d'un temps de repos basé sur la reprise et la répétition de motifs redondants, lui permettant d'étayer une idée artistique et de prendre un peu de recul pour planifier à l'avance. C'est pourquoi la forme de danse la plus fréquente créée lors d'une improvisation est le rondo. La structure mélodique de la musique, ses demi-cadences et ses cadences servent à modeler les unités les plus grandes de la forme de danse improvisée (telles que les phrases et les sections). Soulignant le rôle inspirant et régulateur de la mélodie, Soporan déclare: «Maintenant, à mon âge avancé, j'ai inventé des 'figures' que je n'avais jamais réalisées auparavant, je les ai créées parce qu'elles correspondaient parfaitement à la musique...» En guise de conclusion, j'aimerais citer une autre phrase du danseur sur son rapport avec le musicien pendant la danse: «Le violoniste établit le contact avec le danseur bien qu'ils ne se regardent pas dans les yeux. Il écoute le bruit des pas et les accentue avec son archet. Il me fait mieux danser, avec plus de conviction. Nous nous stimulons mutuellement. Si le violoniste est bon et que tu es entièrement pris par la danse, toute ta science et ton imagination sont mises en œuvre... Si tu danses bien, le violoniste joue avec plus d'entrain pour toi que pour les gens qui sautent devant lui comme du pop-corn sur le feu.»

Références bibliographiques

CIOBANU Gheorghe
1979 «Inrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor» (The relationship between the rhythm of dances and carols). *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, (Ethnomusicology and Bysantinology Studies) vol. II. Bucureşti: Editura Muzicală: 64-94.

DABROWSKA Grazyna & Kurt PETERMANN eds
1983 «Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes». *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen.* Kraków: PWM: 28-31.

FELFÖLDI László
1995 «The Connection of Dance and Dance Music Over or Under-Estimation of their Significance», *in* Grazyna Dabrowska, Ludwik Bielawski eds: *Dance, Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Skierniewice, Poland, 1994).* Warszawa: Instytut Sztuki PAN: 189-195.

GIURCHESCU Anca
1967 «Purtatele de fete de pe Valea Tîrnavelor» (Girl's Purtate of Tîrnava Valley), *Revista de Etnografie şi Folclor* (Bucureşti), 12 (4): 283-297.
2000 «Interpreting a Dancer's Discourse on Improvisation», *Dans Müzik Kültür. ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings 1998*, Frank Hall and Irene Loutzaki eds: 259-274. Istanbul: Bogaziçi University Folklore Club.

GIURCHESCU Anca and Lisbet TORP
1995 «Dance-Music Relationships: An Introduction», *in* Grazyna Dabrowska, Ludwik Bielawski eds: *Dance, Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Skierniewice, Poland, 1994).* Warszawa: Instytut Sztuki PAN: 143-149.

GIURCHESCU Anca and Sunni BLOLAND
1995 *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach.* Mill Valley, CA: Wild Flowers Press.

GREIMAS A.-J.
1971 «Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musicale et gestuelle)». *Actes du premier Congrès International d'Ethnologie Européenne* (Paris): 63-72.

HOERBURGER Felix
1986 «Gestalt und Gestaltung im Volkstanz», *in* Hans Eichner and Thomas Emmerig eds: *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik.* Laaber: Laaber-Verlag: 83-88 [First published in *Studia musicologica* 6, 1964: 311-316].

KAEPPLER Adrienne L.
1993 *Poetry in Motion: Studies of Tongan Dance.* Tonga: Vava'u Press.

KEALIINOHOMOKU Joann
1965-66 «Dance and Self-Accompaniment». *Ethnomusicology* IX-X: 292-295.

KRÖSCHLOVA Eva
1983 «Diskussionbeitrag zu den Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes», *in* Grazyna Dabrowska und Kurt Petermann eds: *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen.* Kraków: PWM: 50-55.

KURATH Gertrude Prokosch
1986 «Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America: A Venture in Comparative Choreology». *Half a Century of Dance Research.* Arizona: Cross Cultural Dance Resources: 308-320.

LANGE Roderyk
1975 *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective.* London: Macdonald & Evans.

MARTIN György
1965 «Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires». *Studia Musicologica* VII (Budapest): 315-338.
1968 «Die ungarischeMädchenreigen» *Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien*, Band 2: 325-343.
1973 «Die Branles von Arbeau und die ost-europäischen Kettentänze». *Studia Musicologica* XV VII (Budapest): 101-128.

MICHAELIDES Solon
1978 *The Music of Ancient Greece: an encyclopaidia.* London: Faber.

MÎRZA Traian
1972 «Ritmul orchestic (de dans); un sistem distinct al ritmicii populare româneşti» (The rhythm orchestic (dance); a distinct systhem of the Romanian folk music). *Studii de muzicologie*, (Musicology Studies). Bucureşti, Editura Muzicală 8: 231-262.

NILSSON Mats
1995 «Let's Meet in the Beat», *in* Grazyna Dabrowska, Ludwik Bielawski eds: *Dance, Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Skierniewice, Poland, 1994)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN: 211-216.

PASKA Katalin
1994 «How folk dance transforms its related music». *Acta Ethnographica Hungarica* 39 (1-2): 185-204.

ROUGET Gilbert
1990 *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard. (Nouv. éd. rev. Et augm)

SACHS Curt
1952 *World History of Dance*. New York: Seven Arts Publishers.

STOCKMANN Doris
1985 «Music and Dance Behaviour in Anthropogenesis». *Yearbook for Traditional Music* 17:16-30.

TABOUROT Jean (Thoinot Arbeau)
1970 *Orchésographie*; réimpression. Genève: Slatkine Reprint. (Reprod. Photomécanique de l'éd. de Paris 1888. L'éd. originale est de Langres, 1589).

TORP Lisbet
1990 *Chain and Round Dance Patterns. A Method for Structural Analysis and its Application to European Material*. Vol. I-III. University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

RÉSUMÉ

Au niveau de la communication folklorique, des activités artistiques pouvant fonctionner de façon autonome dans d'autres contextes sociaux agissent les unes par rapport aux autres comme parties intégrantes d'un «texte culturel» unitaire générant une signification globale. L'importance des modalités expressives, dont font partie la danse et la musique, varie d'une culture à l'autre, montrant par là que l'art est moins universel qu'on le prétend. L'unité entre la danse et la musique (pertinente pour la culture européenne) ainsi que la relation danseur/musicien sont étudiées ici en situation d'interprétation, spécialement au cours de l'improvisation.

Le point de rencontre le plus important entre danse et musique, danseur et musicien est le rythme, qui crée des effets polyrythmiques et polymétriques, surtout pendant les improvisations. La structure et la forme sont ici comparées en fonction de la coïncidence ou de l'absence de coïncidence dimensionnelles entre les unités constitutives de la danse, de la musique et des textes. La relation variable entre les mélodies et les danses découle du fait qu'une mélodie peut accompagner différents types de danse et que plusieurs types mélodiques peuvent s'associer à un seul type de danse.

La dernière partie de l'article est consacrée au processus de l'improvisation et à la relation entre le danseur et le musicien, qui est fondée sur une série de normes culturelles et sociales communes, sur des affinités esthétiques, sur la compétence et une longue pratique.

VERS UNE CULTURE MUSICALE DU CORPS

Lothaire Mabru

La question du geste, et plus globalement celle du corps dans la musique commence depuis quelques années à susciter des travaux de recherche, mais il faut bien avouer qu'elle est encore aujourd'hui un terrain sinon neuf, du moins peu exploré. Pourtant, dès 1936 André Schaeffner, dans son ouvrage désormais classique, intitulé *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* avait largement ouvert la voie, en postulant pour une origine corporelle de la musique, contre la thèse de l'origine linguistique. Ce faisant, il montrait l'importance du corps dans la pratique musicale et avançait des notions d'une grande pertinence, telle que celle de « lisibilité corporelle » de la musique, dont la portée n'a pas été assez mesurée, me semble-t-il. Mais André Schaeffner opposait les « musiques primitives » à notre « musique des 'conservatoires', musique trop souvent de papier » (1936 : 11), reconduisant ainsi l'inévitable opposition oralité/écriture. D'où la question d'un dosage différent du poids du corps dans les diverses modalités de la transmission et de la fixation du savoir. Jean Molino, dans un article relativement récent (1988), opposait lui aussi les pratiques musicales sans écriture à celles qui l'utilisent, en plaidant encore une fois pour une moindre importance du corps dans le cas des secondes. J'ai montré ailleurs (Mabru 1999) qu'il n'en était rien, à travers l'exemple du violon dans la musique dite savante. Quoi qu'il en soit, l'article de Molino permettait de renouer avec cette question et il mettait en évidence la nécessité de redonner au corps la place qu'il a toujours eue mais que, du fait de la construction dans notre culture de la notion de musique comme pureté sonore, on avait la fâcheuse tendance à occulter. Peu de travaux ont été suscités par cette contribution capitale de Molino. Et lorsque la question du corps est traitée, c'est le plus souvent dans une perspective psychologisante, avec notamment la notion de geste intérieur qui a fait fortune, et ne me paraît pourtant pas d'une grande utilité. La musique n'est pas une entité pure (comme le fait si justement remarquer Jean Molino) qui aurait quelque emprise sur le corps, mais je dirai plutôt qu'elle est un comportement : un comportement soumis à certaines règles et contraintes, déterminant ainsi ce que j'appelle une culture musicale du corps. En effet, nul ne doute du caractère culturel du comportement du musicien. Pour s'en convaincre, il suffit de penser à la tenue du violon dans différentes pratiques musicales : le violoniste indien joue assis en tailleur, le violon tenu entre la poitrine et l'un des pieds, le violoniste dit classique se tient debout, avec le violon sur la clavicule et maintenu horizontalement. Le ménétrier de village des siècles passés le porte à hauteur de poitrine etc. Et je ne considère ici que la tenue

de l'instrument, au sens strict de prise en main, mais il faut aussi prendre en compte toute la gestuelle du musicien – qu'il soit instrumentiste ou chanteur – qui concerne aussi bien les mouvements nécessaires à l'obtention des sons que la dynamique du corps dans son entier.

Si, dans les pratiques actuelles de la musique, ce que l'on nommera (en réactivant la notion jadis forgée par Marcel Mauss (1985) de techniques du corps) les techniques du corps musicien semblent naturelles et paraissent n'obéir qu'à des impulsions intérieures, il n'en demeure pas moins qu'elles relèvent d'une incorporation (terme préférable me semble-t-il à celui d'intériorisation) de règles comportementales culturellement déterminées et s'inscrivant dans une histoire du corps. Aussi, dans les pages qui suivent, je souhaite montrer comment s'est constituée dans notre société cette culture musicale du corps.

Une histoire longue

L'objet que l'on entend questionner ici, la conjonction du corps et de la musique, impose de lui-même les limites chronologiques de l'investigation. En effet, c'est aux XVI[e] et XVII[e] siècles que s'intensifie et se développe la pratique musicale instrumentale dans la société européenne; et c'est à cette même époque que la question du corps dans l'espace public reçoit une attention particulière. Si, comme l'a fait remarquer Norbert Elias, la question des convenances corporelles a toujours fait l'objet de débats, au XVI[e] siècle elle se voit renouvelée, avec notamment la parution du traité de Didier Erasme de Rotterdam, qui «marque un changement et constitue la concrétisation de certains processus sociaux» (Elias 1973: 79). Autrement dit, se constitue un nouvel espace du corps, qui affectera progressivement toutes les couches de la société. Je poserai donc en préalable la question du corps dans l'espace public de façon globale, dans la société de l'Ancien Régime, pour situer historiquement le problème. En effet, toujours selon Elias, le nouvel espace du corps qu'instaure le traité d'Erasme se développera tout le long de l'Ancien Régime. Autrement dit, une culture du corps se constitue qui conduira à une normalisation des comportements sur une longue durée. Et si les couches supérieures de la société sont d'abord les seules concernées, le processus touchera progressivement l'ensemble de la population, avec bien sûr des variations.

Mais la civilité ne sera pas le seul lieu de prise en charge du corps. Le XVII[e] siècle est aussi l'âge de l'éloquence qui englobe aussi bien «l'art de la harangue, l'art de la conversation, sans compter la *«tacita significatio»* de l'art du geste» (Fumaroli 1994: 30). Aussi, et dès lors que la musique vocale et le langage auraient une origine commune, comme le veut la vulgate lettrée, il faudra considérer la question de la rhétorique. Et si l'on peut parler d'une culture du corps éloquent, celle-ci ne serait-elle pas passée dans le domaine musical? Pour examiner la question il convient de considérer les différents lieux d'exercice de la voix: le barreau et la chaire, mais aussi le théâtre, qui distingue diverses modalités vocales: la déclamation, le récitatif, le chanter. Du parler au chanter, pourra-t-elle passer au jouer?

Fig.1: «Maître à danser» portant son violon sur le bras. Gravure de N. Bonnart (1682).

Convenances et contenances

«*Externum corporis decorum*»: la civilité corporelle a pour objet les convenances extérieures du corps. La période qui s'étend du XVI[e] au XVIII[e] siècle peut se comprendre, nous dit Elias, comme une phase de transformation des comportements, cela du fait de la reconfiguration sociale: «Ce sont les bouleversements sociaux, la refonte des relations humaines qui finissent par entraîner des changements: on ressent plus que naguère l'obligation de s'imposer l'autocontrôle» (1973: 117). Cette nécessité d'un autocontrôle révèle l'importance que l'on accorde au regard de l'autre, désormais déterminant dans le comportement de l'homme. La multiplicité des rencontres, le brassage des classes sociales, engendrent de nouvelles normes de conduites, en un mot, des convenances, ici corporelles. Une économie du corps, exposé au regard de l'autre, se met en place par un dressage de ce corps: d'un dressage du corps qui s'opère en toute conscience, pour ensuite laisser la place à des comportements qui seront qualifiés d'«intériorisés», et que l'homme conçoit dès lors comme naturels. Et l'on comprend alors que les manuels de civilité peuvent sembler aujourd'hui naïfs, voire surprenants, dans la description de conduites devenues naturelles. En d'autres termes ces manuels et traités ont élaboré des techniques du corps, selon le sens qu'en donne Marcel Mauss.

Mais avant de devenir techniques du corps, c'est à dire comportements reçus comme naturels, il a fallu un long travail de dressage, travail que décrivent les

manuels et traités de civilités. En effet, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, ces ouvrages détaillent précisément le comportement que doit adopter l'honnête homme. Mais «il n'est pas question de la bonne grâce ou d'un certain air et attrait qui est naturel dans les actions de certaines personnes, lesquelles ont un talent particulier de la nature pour plaire en tout ce qu'elles font [...]. On ne saurait donner de préceptes pour acquérir cet heureux agrément, puisque c'est une libéralité de la nature. Mais comme c'est fort peu de choses de plaire seulement aux yeux du corps, si nous n'avons en même temps le bonheur de plaire aux yeux de l'âme, ce n'est pas aussi ce charme extérieur que nous devons rechercher, comme le véritable principe de la politesse: nous devons aspirer à quelque chose de plus solide qui marque la bonne disposition du dedans, plutôt que la bonne disposition du dehors» (Courtin 1699: 1-2).

L'essentiel du projet de la civilité est dit: s'il faut travailler son corps, ses comportements, c'est parce que l'enveloppe charnelle de l'homme, son extériorité, n'est pas seule en cause et renvoie à son intériorité. Le corps, ce qui est donné à voir donc, n'est rien en lui-même, s'il ne renvoie pas à la part spirituelle de l'homme. Si cette dernière ne peut être directement atteinte, au moins le corps qui la contient sera la seule voie d'accès possible. Toute la civilité postule que ce qui est donné à voir en extérieur, renverra automatiquement à l'intérieur de l'homme: le visible témoignerait de l'invisible. Il y a des convenances, c'est-à-dire des choses qui se font et d'autres qui sont à exclure, parce que le corps et sa dynamique renseignent sur l'âme humaine. Aussi, pour être jugé favorablement par autrui, il faut savoir se contenir: «La contenance n'est autre chose que l'accord du dedans avec le dehors d'un homme, c'est à dire de la personne avec la chose, le lieu et le tems (sic) dont il s'agit [...]. Le mot même de contenance l'exprime tout seul, en ce que venant du mot contenir, une personne n'est censée avoir de la contenance que parce qu'elle contient en premier lieu ses passions et puis ses membres ou ses actions, sa langue ou ses paroles dans les bornes où toutes choses doivent être pour répondre à ces circonstances» (*ibid.*: 237-238).

Convenance et contenance sont ainsi étroitement liées: se contenir c'est se mettre en adéquation avec les circonstances dans lesquelles on se trouve. Et de Courtin, rappelant la civilité des Anciens indique les quatre règles à observer: «1: se conduire selon son âge et sa condition, 2: prendre garde à la qualité de la personne avec laquelle on se trouve, 3: bien observer le temps, 4: regarder le lieu où on se rencontre» (*ibid.*: ch. 2, p. 3).

Les règles comportementales sont étroitement dépendantes de l'inscription corporelle dans une dimension spatio-temporelle: l'ici et le maintenant déterminent la conduite. Les manuels de civilité le répéteront à l'envi tout le long de l'Ancien Régime, et même au-delà: «Il est cependant à propos de composer son visage selon les circonstances où l'on se trouve et les personnes avec lesquelles on converse». Peut-on lire dans l'édition de 1845 de la civilité chrétienne de J.-B. de la Salle (1945: 384). Autrement dit il faut savoir être «maître de ses humeurs et de ses mouvements» (Callières 1717: 4) en un mot «contenir ses passions» (Courtin 1699). Pour y parvenir, le seul moyen sera la recherche de la mesure en toutes choses, du juste milieu, catégorie morale empruntée aux Anciens, et plus particulièrement à Cicéron, souvent cité dans les traités de civilité. La définition de la notion

de decorum donnée dans le *De officiis* – «la tempérance et la modération, toute maîtrise des troubles de l'âme et la mesure en toutes choses» (1974: 152) – ne résume -t-elle pas à elle seule le projet de la civilité ? Ne pourrait-elle avoir un quelconque rapport avec la pratique musicale, surtout lorsque l'on sait que cette catégorie morale a directement à voir avec l'esthétique ? Car pour Cicéron le décorum est une catégorie morale, mais de la beauté morale.

Les traités de civilité de l'Ancien Régime prennent peu en compte la question de la pratique musicale. Mais les quelques commentaires que l'on peut glaner à ce propos méritent que l'on s'y arrête. Ils permettent de montrer que l'espace des convenances qui s'élabore à cette époque ne concerne pas les seules relations sociales, mais transcende tous les domaines de la vie en société. Ainsi, Antoine de Courtin consacre un chapitre à la question de savoir «s'il faut chanter ou jouer des instruments» (1699, ch. XV: 1). Selon lui le seul fait de pratiquer un instrument peut être un écart à l'impératif de modération, puisqu'il met en valeur celui qui possède ce talent. Mais dès lors que le musicien se trouve dans l'obligation de jouer, il doit le faire avec une certaine réserve corporelle: «Et surtout, il ne faut ni tousser trop ni cracher, ni être trop longtemps à accorder sa guitare ou son luth. Il faut bien se garder aussi, de se louer soi-même par certains gestes étudiez (sic), qui marquent votre complaisance, et dire par exemple, lorsque l'on chante, voilà un bel endroit, en voici encore un plus beau, prenez garde à cette chute, etc... cela est de l'homme vain, ou de peu. Il faut aussi avoir soin de finir promptement, pour éviter d'être ennuyeux, et pour laisser, comme on dit, la compagnie sur sa bouche. Et même il faut finir d'autant plus tôt, que personne ne vous dira, c'est assez; parce que c'est une incivilité de le dire, si celui qui chante est personne de condition; comme ç'en est une de parler et de l'interrompre quand il chante» (1699: 1-2). Jean-Baptiste de la Salle ira plus loin dans les recommandations concernant les gestes: «Il n'est pas non plus bienséant de faire de certains gestes qui marquent la cadence; c'est ce qu'il n'est pas aussi bien de faire lorsqu'on joue de quelqu'instrument» (1736: 128). Dès lors que l'honnête homme pratique un instrument de musique, son comportement doit être réservé. Ce qui permet d'expliciter certaines des tenues du violon: celle du ménétrier – musicien de la danse – de l'extériorité donc, et celle de l'honnête homme qui doit intérioriser sa conduite par une réserve corporelle. Au salon la retenue et la réserve, au bal et dans la rue, la gesticulation et l'indécence ? L'iconographie semble plaider pour une telle distinction. A.P. de Mirimonde oppose ainsi deux types de tableaux, ceux qui donnent à voir «des violoneux plus ou moins dépenaillés», et ceux qui montrent «un élégant violoniste» (1977: 50-51).

Quoi qu'il en soit, la musique doit être arrachée du corps et déléguée dans les seules actions nécessaires à la manipulation de l'instrument. Le musicien ne saurait se laisser entraîner par sa passion de jouer; il lui faut rester «naturel», c'est-à-dire ne pas montrer la nécessité de l'effort que demande la pratique musicale: «Il est aussi de très mauvaise grâce d'avoir des manières de chanter qui soient ou grossières, ou affectées et singulières. Le moyen de bien chanter, agréablement, c'est de le faire d'une manière qui soit tout à fait naturelle» (de la Salle 1736: 129). Le naturel dans le comportement rejoint ici la double notion de convenance / contenance, dans une recherche d'un juste milieu entre laisser-aller et affectation. Laisser-aller:

ne pas faire attention à ce que l'on fait. Affectation: faire trop attention à ce que l'on fait. Le naturel de la civilité repose sur un paradoxe, puisqu'il faut se contrôler pour éviter le laisser-aller, mais ne pas se contrôler pour éviter l'affectation. Toute la difficulté du comportement en société réside dans cette quête constante de l'équilibre, ou comme dirait Ervin Goffman: «la vie, c'est sur le fil» (1974: 121).

De plus, les prescriptions comportementales des ouvrages de civilité ne concernent pas les musiciens de métier, mais plutôt les «honnêtes gens» qui pratiquent un instrument pour leur plaisir. La «modestie que l'on doit faire paraître dans le maintien du corps» selon la formule de J.-B. de la Salle, ne concerne pas le professionnel: «Les grands gestes, dans le chant, ne conviennent qu'à des acteurs; dans un cercle privé, on doit conformer doucement les gestes aux paroles et aux gradations de la voix; car il serait ridicule d'être, en chantant, aussi immobile qu'une statue. Ce que l'on dit ici de la voix regarde aussi les instruments» (de la Salle 1845: 406).

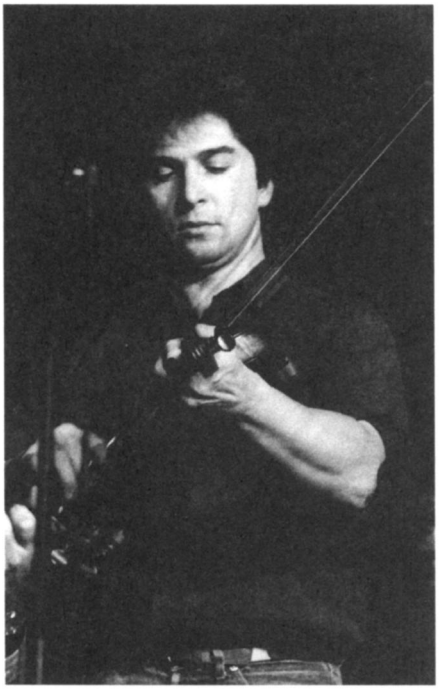
Entre gesticulation et immobilité se situe la modestie, comme culture du juste milieu. De plus, il y a des techniques du corps différentes selon le statut du musicien, mais aussi selon le lieu d'exercice de ses talents, comme cela semble être ici le cas avec le violon[1]. Pour lors, retenons la réserve corporelle imposée au corps de l'honnête homme musicien, et considérons maintenant le rapport du corps et de la parole

L'éloquence du corps

L'on retrouve ici Erasme de Rotterdam qui, avec l'*Ecclesiastes* de 1535 marque le renouveau de l'intérêt pour l'*actio* rhétorique, en réactivant Quintilien et Ciceron (Fumaroli 1994:106-110). Dès lors une place importante sera redonnée à cette partie de la rhétorique qui prend en charge la dimension corporelle de l'orateur. Si le langage du corps est un lieu commun, pour les rhéteurs ce langage se travaille. Car il s'agit ici de convaincre son auditoire, de le persuader et de l'émouvoir, et pour cela le corps et sa dynamique ne sauraient être négligés: «Le geste n'est pas de petite importance à un homme qui parle en public pour faire passer les pensées et les passions de son esprit en celui des auditeurs» (Conrart 1657: 187).

On comprend dès lors la profusion de traités de rhétorique, d'art du bien parler, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, et même au-delà. La lecture de certains d'entre eux, parmi les plus connus, permet en premier lieu de constater des points communs avec la civilité. Ainsi, dans cette définition de l'action par Jean Beauvais: «L'action est une obéissance de tout le corps qui se conforme au sujet que l'on va répéter, et prend toutes les attitudes que le discours exige pour exprimer les différentes passions qu'on y dépeint. Il faut observer que l'action ne doit avoir en elle-même rien d'efféminé, d'incivil, de rude, ni de trop brusque. Enfin, elle ne doit être ni trop hardie, ni trop timide» (Beauvais 1784: 473). Dans les deux cas l'attention est focalisée sur l'apparence, sur ce qui est donné à voir dans l'espace public; la recherche de l'équilibre, du

[1] Cf. à ce propos mon article intitulé «Des postures musiciennes» (Mabru 1995: 591-606) qui traite cette question à travers l'étude de violonistes «classiques», «baroques» et «traditionnels».



a

c

b

d

Fig. 2: La tenue du violon.
a) La tenue «ménétrière». S. Barran, membre de l'Ensemble des Violons de Gascogne. Bal à Colomiers, 1993 (photo: Lothaire Mabru).
b) La tenue baroque. Isabelle Duluc, Bordeaux, 1994. (photo: Lothaire Mabru).
c) La tenue indienne: V. G. Jog à All India Radio, s.d. (photo: Christian Ledoux).
d) La tenue maghrébine: Taoufiq Bestanji, Constantine, Algérie (photo: x.).

juste milieu est un but commun. Et si pour la civilité l'extérieur donne à lire l'intériorité de l'homme, pour la rhétorique, la dynamique du corps est liée au contenu du discours: «Les sentimens, les affections de l'âme ont un ton de voix, un geste et une mine qui leur sont propres. Ce rapport des choses et de la manière de les prononcer fait les bons déclamateurs» (Lamy 1715: 429). Ou bien encore: «Le geste suit naturellement la voix, et se conforme comme elle, aux sentiments de l'âme. C'est un langage muet, mais éloquent, et qui souvent a plus de force que la parole même» (Rollin 1755: 616).

La rhétorique distingue deux types de parole vive: la parole ordinaire, et la parole éloquente, celle des professionnels du discours, si l'on peut s'exprimer ainsi. Si la première relève de la «nature», la seconde sera un art qui devra respecter cette nature. Pour ce faire, la rhétorique va élaborer une véritable sémiologie des gestes – ceux-ci étant les signes naturels des passions – et développer des techniques précises et détaillées du corps éloquent, qui visent aussi bien le corps en son entier que chacune de ses parties. Ainsi, par exemple, J. Beauvais passera en revue les «défauts et propriétés» de la tête, du front, de l'œil, de la bouche, des pieds, des mains et des bras, pour ensuite considérer la «conduite du corps en son entier».

Dans cette conduite du corps en mouvement, la rhétorique, qui reconduit les recommandations de la civilité en prônant la quête du juste milieu, ajoute au comportement civil une dimension expressive. Mais si le geste exprime un sentiment, il doit surtout convaincre l'auditoire de la réalité et de la sincérité de ce sentiment. Le bon orateur sera celui qui maîtrise bien les passions et connaît les gestes convenant à chaque sentiment, mais aussi celui qui pourra se comporter naturellement: «Tout doit être étudié dans un homme qui parle en public, son geste, son visage; et ce qui rend cette étude si difficile, c'est que si elle paraissait, elle ne ferait plus son effet. Il faut employer l'art et il n'y a que la nature qui doive paraître; aussi c'est elle qu'il faut étudier [...]. Jamais orateur ne réussit que quand il a acquis d'être ainsi naturel. Il peut dire ce qu'il a appris par mémoire, mais il faut qu'il paraisse le faire, comme si la nature seule sans art et sans préparation le faisait parler» (Lamy 1715: 429).

Tout le talent de l'orateur, dans le domaine de la conduite de son corps, consiste à une maîtrise telle qu'il semble ne pas songer à ce travail des gestes. Au naturel paradoxal de la civilité correspond le naturel étudié de la rhétorique. Si l'homme civilisé recherche l'équilibre entre laisser-aller et affectation, jusqu'à l'effacement de son corps, l'orateur doit s'en servir comme d'un outil de persuasion et de communication des émotions, tout en gommant son statut d'outil. Dans les deux cas un travail sur le corps s'accomplit, mais avec des finalités différentes. Car l'effacement du statut d'outil du corps éloquent n'est pas un effacement de ce corps, mais une mise en scène de sa dynamique dans l'espace public.

Que l'orateur recherche le «naturel» dans l'action, ne saurait le faire taxer d'insincérité. D'abord, et selon le précepte de Cicéron souvent cité dans les ouvrages de rhétorique, l'orateur doit être convaincu lui-même de ce qu'il dit s'il veut convaincre son auditoire. Ensuite parce que l'orateur n'est pas l'acteur de théâtre, lequel «ne vit pas, il imite un comportement et des passions; quand même ce comportement serait vertueux et ces passions nobles, la fiction les régit et les fausse» (de Rougemont, 1981: 330).

Autrement dit le théâtre serait le lieu de l'exagération dans l'action, tandis que la chaire ou le barreau seraient ceux du naturel, donc de la vérité. Il y aurait en somme une culture du corps éloquent différente de celle du corps comédien. Les traités de rhétorique composés au XVII[e] siècle le répètent à l'envi : l'orateur ne saurait calquer son comportement sur celui, outré, de l'acteur de théâtre. Il y aurait bien ainsi des techniques du corps différentes en fonction des lieux et des finalités, ici convaincre ou divertir. Y aurait-il des techniques du corps différentes selon les modalités vocales : parler, déclamer, chanter ?

Du parler au chanter : lieux et techniques du corps

« Plusieurs s'imaginent que le chant tenant de la déclamation, et ayant pour but d'exprimer les passions, doit être exécuté avec beaucoup d'affectation, que d'autres appelleraient outrer le chant. Pour moi je tiens que ce n'est pas avoir ajouté au chant que cette grande affectation qui souvent est accompagnée de grimaces, si ce n'est pour le récitatif, je veux dire pour le théâtre. Mais pour le chant qui se pratique dans les ruelles, je soutiens que c'est ajouter de l'agrément que d'en retrancher cette façon de chanter trop ampoulée, qui en ôte toute la mignardise et toute la délicatesse » (Bacilly 1679 : 11). Cet extrait de *L'art de bien chanter* le dit clairement : le comportement du chanteur dans les ruelles[2] ne saurait prendre pour modèle celui des acteurs. Seules les règles de la civilité semblent convenir au chanteur de salon, qui doit faire montre d'une réserve corporelle. En tous cas un fait est certain : le lieu de profération de la parole détermine bien le comportement du locuteur, qu'il parle ou qu'il chante

Pourtant les choses vont évoluer au début du XVIII[e] siècle, et les préceptes de la rhétorique vont passer dans les pratiques artistiques, théâtrales et musicales. Une réconciliation qui va affecter le chanteur a lieu entre l'orateur et le comédien. On la doit à Grimarest qui, dans son *Traité du récitatif* (1707), formule une théorie de la déclamation théâtrale. Pour ce faire, il s'appuie explicitement sur la rhétorique, et notamment sur celle de R. Bary et de Le Faucheur, comme l'ont montré Peter France et Margaret Mc Gowan (1981 : 303-317)[3]. Ce traité ne resta pas lettre morte, mais occupa une place de choix dans les bibliothèques des comédiens

---

[2] Le terme de ruelle qui désigne depuis le XV[e] siècle l'espace libre entre le lit et le mur dans une chambre, a pris au XVII[e] siècle le sens de salon mondain et littéraire, les femmes de haut rang recevant dans leur chambre à coucher.

[3] « Grimarest proclame plus d'une fois la nouveauté de son entreprise. Faut-il l'en croire ? Il est certain que sa théorie se situe sans difficulté dans la grande tradition qui remonte à Cicéron et à Quintilien. Il pille la « Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer » (1676) de René Bary, qui s'inspire du traité de l'action (1659) de Le Faucheur- qui lui, proclame sa dette envers Quintilien. Et si l'on compare les idées de Grimarest avec les conseils de Charles Rollin dans son Traité des études (pages toutes inspirées de Quintilien, que Rollin venait d'éditer) on s'aperçoit qu'il y a peu de différences entre les leçons de l'ancien de l'université et celles de notre écrivain très médiocre [selon Rollin] » (France & Mc Gowan 1981 : 304).

du XVIII[e] siècle. Mais surtout, Grimarest met en relation différentes économies corporelles selon le lieu et la finalité de la parole. Ainsi, de la lecture que l'on fait dans les salons: «Quand on fait une lecture, ce n'est point pour se donner en spectacle: ainsi on ne doit pas allier le geste avec la prononciation. Néanmoins les différentes passions que l'on exprime, exigent naturellement de petits mouvements de bras et de visage qui donnent du feu et de l'agrément: on ne peut les refuser à la nature qui nous les fait faire involontairement» (1707: 100).

La réserve corporelle est toujours de rigueur, mais le corps peut accéder au naturel de la rhétorique. Ce n'est qu'au théâtre que l'acteur et le chanteur pourront développer une gestuelle plus démonstrative, cela du fait des dimensions spatiales. L'acteur comme le chanteur ne gesticuleront certes plus, mais se conformeront à la gestuelle de l'orateur. Pour Grimarest la déclamation, régie par les lois de l'*actio*, est une partie de la rhétorique qui concerne la voix et le geste, et s'adresse aussi bien à l'orateur qu'au comédien, qu'il parle ou chante (1707: 119-122). Et l'on comprend ainsi que Jean Blanchet, quelques décennies plus tard, puisse proposer dans ses *Principes philosophiques du chant* destinés aux maîtres de chant la notion *d'action chantante*, jusqu'à lui consacrer un chapitre entier[4]. Nul doute que la rhétorique est passée dans le domaine musical, pour lors vocal: «L'action en général, telle qu'on doit l'entendre ici, est l'art de peindre le sentiment par le mouvement de certains membres, par l'air du visage et par tout le maintien du corps. On peut regarder les gestes comme une langue naturelle et universelle. [...]. L'action chantante est l'art dont il s'agit, appliqué aux paroles mises en musique: aussi le jeu des acteurs doit varier autant que ces dernières, ou plutôt autant que les passions exprimées par les paroles, et elle doit emprunter leur caractère. C'est pourquoi l'on doit faire briller sur nos théâtres lyriques, tantôt des grâces fières, tantôt des grâces ingénues, tantôt des grâces sérieuses, tantôt des grâces enjouées; quelques fois des grâces vives et piquantes, et d'autres fois des grâces négligées et tendres» (Blanchet 1766: 78-78).

A la suite de quoi Blanchet développera cette notion d'«action chantante», par l'établissement d'un catalogue des techniques du corps chantant. A l'instar de Grimarest, il prendra soin au préalable de distinguer des degrés dans la dynamique du corps, selon le lieu du chant: «On comprend que le jeu d'un chanteur doit être exagéré au théâtre, et qu'il doit être moins chargé que celui d'un simple déclamateur; la raison en est que l'on insiste davantage sur les sentiments dans le chant que dans la déclamation de la tragédie ou de la comédie. On conçoit aussi que ce jeu doit être beaucoup moins animé et chargé hors de nos théâtres: presque toute l'action de celui qui chante dans les compagnies doit être sur son visage» (1766: 78).

---

[4] Si Blanchet élabore et développe la notion d'action chantante, l'idée d'utiliser les préceptes de la rhétorique dans le chant n'est cependant pas neuve. Marin Mersenne recommandait plus d'un siècle auparavant au chanteurs de lire Quintilien: «Vous pouvez en chercher le reste de Quintilien, et d'autres rhétoriciens, de l'enseignement desquels on peut former des gestes convenables à la musique même. [...] Ces choses que peut demander Fabius [Quintilien] à un orateur, j'ose les demander à la musique, pour que le chant soit parfaitement émouvant, et arrive à ses fins» (cité in Barnett 1981: 348).

La réserve corporelle est toujours indiquée dans les cercles intimes car le chant porte en lui les sentiments, mais le chanteur peut et doit investir son corps comme élément de la performance musicale: selon Blanchet l'action chantante «peut se réduire aux mouvements des bras et des yeux et à l'air du visage» (*ibid.*). A la suite de quoi, il va établir un catalogue des différents mouvements, en fonction des passions qui doivent leur correspondre, tel un véritable traité d'*actio* musicale. Mais il y a plus: les gestes ne sont pas les seuls concernés par ce domaine qui englobe aussi les «*contenances*»: «Outre les mouvements dont j'ai parlé, il est de certaines situations de tout le corps, ou plutôt de contenances terribles ou gracieuses, fières ou naïves etc... on les appelle attitudes. Un chanteur doit encore plus s'en servir que les gestes; les premiers font un tableau entier, les seconds ne sont qu'un coup de pinceau. On voit que l'action peut être considérée comme une certaine éloquence du corps, et qu'elle est une espèce de langage dont l'âme se sert pour exprimer ses passions» (1766: 83).

Avec la notion d'*action chantante*, Jean Blanchet propose une articulation entre un contenu – celui du chant – avec une forme, ici corporelle. D'une articulation qui, comme en rhétorique, relie l'intérieur (l'âme et ses passions) avec un extérieur, le corps. Ce n'est plus ici seulement une question de contenance et de convenance, mais de contenance et de contenu. Et d'une articulation qui doit reposer sur l'observation des hommes. Quels sont les meilleurs observateurs de l'homme sinon les peintres et les sculpteurs? On comprend dès lors que, pour Blanchet, les plus célèbres chanteurs sont ceux qui «ont savamment étudié les chefs d'œuvres de peinture et de sculpture: ils doivent à des observations fines et profondes en ce genre la belle entente de leurs vêtements, la noblesse de leur geste, les nuances de leurs expressions, les grâces et la variété de leur jeu» (*ibid.*).

On le voit, l'action chantante ne saurait se résumer à quelques mouvements des bras et de la tête, mais concerne la globalité du corps chantant, comme tableau des sentiments de l'âme. Blanchet lui-même n'avait-il pas écrit précédemment que le chant «est une peinture animée, parlante et chantante, et qu'il est très capable de représenter toute la durée d'une passion quelconque» (1764: 342)? Nulle coupure n'est possible ici entre l'aspect auditif et visuel de la musique, dès lors qu'il s'agit de convaincre le spectateur de la passion peinte par la musique. C'est à dire de le toucher.

En ouvrant la porte du chant à l'*actio rhetorica*, Blanchet ne fait que réaliser un souhait de son époque qui, relisant les Anciens, regrettait que soit tombé en désuétude cet art du geste[5]. Mais s'il y a bien dès lors ce que j'appellerai un comportement musicien du chanteur, qu'en est-il dans la pratique musicale instrumentale? Car si Blanchet a pu forger la notion d'action chantante, c'est bien en

[5] Ainsi l'abbé de Condillac, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* dont la première édition date de 1746, écrira à propos des pantomimes chez les Romains: «Elles avaient même l'avantage de plaire beaucoup plus, parce que l'imagination est plus vivement affectée d'un langage qui est tout en action» (1777: 221). Au contraire, la musique de son temps lui semble avoir moins de pouvoir sur les auditeurs: «[...] au moment où elle s'exécute, nous gardons tout le sang froid dont nous sommes capables; nous n'aidons point le musicien à nous en retirer, et les sentiments que nous éprouvons naissent uniquement de l'action des sons sur les oreilles» (*ibid.*:232).

vertu de l'idée communément partagée au XVIII[e] siècle, que musique vocale et langage sont dès l'origine de l'humanité intrinsèquement liés. S'il y a une action du corps parlant, il doit y avoir une action du corps chantant. De plus, si la musique instrumentale est appréciée, elle n'est guère estimée, comme le montre Belinda Cannone (1990: 26) et le chant, imitation de la nature, demeure le paradigme de toute musique. Pour lors, estimons le chemin parcouru: une culture du corps se met en place aux XVII[e] et XVIII[e] siècles avec le développement de la civilité et la réactivation de l'*actio*. Toutes deux concourent à forger un comportement du corps chantant, qui peut varier en fonction des lieux de la performance musicale. Mais le corps est toujours partie prenante dans la réalisation de la musique.

Vers une *actio* musicale instrumentale

Peut-on envisager le développement d'une *actio* musicale généralisée, sachant que la musique instrumentale est sous l'emprise de la musique vocale, qu'on la considère comme son imitation[6]? David Barnett, étudiant il y a quelques années le passage de la rhétorique dans la musique, montre que ses règles fondamentales étaient appliquées à la composition et à l'exécution de l'opéra (1981: 335-348). Sans pour autant examiner en détail la question de la pratique instrumentale, il estime que celle-ci n'a pas été écartée: «C'est aux récitatifs surtout que nous percevons la rhétorique de l'opéra. Mais beaucoup de ce que je vais dire s'applique aussi aux airs, et même, si j'ose le dire, à la musique instrumentale» (*ibid.*: 335).

Mais dans les quelques lignes qu'il consacrera à «la rhétorique dans l'exécution de la musique instrumentale» (*ibid.*: 347), il relèvera uniquement l'emploi des accents et des rythmes de la déclamation par les instrumentistes, sans considérer la question du corps. Et nul contemporain de Jean Blanchet ne semble avoir proposé de *principes philosophiques* de l'instrument de musique, comme celui-ci l'avait fait pour le chant. Il fallait dès lors se tourner vers les méthodes destinées aux instruments. Mais que ce soit pour la flûte, le clavecin ou la musette, ou comme ultérieurement pour le violon, la prise en compte du corps dans les méthodes pour instruments de musique des XVII[e] et XVIII[e] siècle, ne concerne généralement que la manipulation de l'instrument, au sens de prise en main. Il sera cependant parfois question de la tenue de l'instrument comme convenance corporelle. Ainsi, chez François Couperin: «[...] naturellement, pour mouler et former des mains à l'exercice du clavecin, le plutôt est le mieux; et comme la bonne grâce y est nécessaire, il faut commencer par la position du corps. Pour être assis d'une bonne hauteur, il faut que le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau; ainsi on doit prendre une chaise qui s'accorde à cette règle. On doit mettre quelque chose de plus, ou de moins haut sous les pieds des jeunes personnes à mesure qu'elles croissent, afin que leurs pieds, n'étant point en l'air, puissent soutenir le corps dans

[6] Cf. à ce propos Didier 1985: 298, et ce que j'en dis concernant le violon dans Mabru 1995, au paragraphe intitulé «Une métaphore de la musique et de la voix».

un juste équilibre» (1717: 25-26). Ou bien encore chez Charles-Emmanuel Borjon de Scellery qui, dans sa méthode de musette consacre un chapitre entier aux «grimaces et à la manière de les éviter» (1672: 16-18).

Grâce, équilibre du corps, juste milieu, tous les principes de la civilité sont reconduits: la question du comportement dans l'espace public n'est pas indifférente aux musiciens. Le corps de l'instrumentiste participe de la musique pour toucher le spectateur, selon Hotteterre le Romain: «Si l'on est debout, il faut être bien campé sur ses jambes, le pied gauche avancé, le corps posé sur la hanche droite; le tout sans aucune contrainte. On doit surtout observer de ne faire aucun mouvement du corps ni de la tête, comme plusieurs font en battant la mesure. Cette attitude étant bien prise, est fort gracieuse et ne prévient pas moins les yeux, que le son de l'instrument flatte agréablement l'oreille» (1722: 5-6).

Le flûtiste se soucie bien de l'instance du témoin, mais n'en développe pas pour autant une *actio instrumentale*. Faut-il en conclure à l'inexistence de sources écrites en ce domaine, ou bien à la résistance des instrumentistes à la rhétorique? Je pencherai pour ma part en direction de la première proposition: d'abord parce que la domination de la musique vocale sur la musique instrumentale explique l'absence de documentation sur la question. De plus, si la seconde est bien sous la coupe de la première, on peut y voir une bonne raison pour qu'elle suive les mêmes préceptes. Ensuite parce qu'on peut glaner ici et là quelques indices en faveur de cette hypothèse. Indices picturaux, comme par exemple celui que donne A. P. de Mirimonde, concernant la pratique du luth au XVII[e] siècle. Après avoir rappelé que le luth avait acquis un registre «pathétique et sombre», et qu'il devenait capable de traduire «une rêverie, une mélancolie sincère ou feinte», notamment avec John Dowland, il montre que l'iconographie de l'époque en fournit une image fidèle. C'est ainsi le cas d'un tableau représentant le luthiste Michel de Lasne, celui-ci: «le visage douloureux égrène sur son luth des arpèges nostalgiques: Afin d'alentir la rigueur / De celle qui ravit mon cœur / Soudain dessus mon luth je chante / Les passions que son amour / Me faict ressentir nuit et jour» (1977: 140).

Ici le visage participe de la musique, se mettant en accord avec le contenu des paroles proférées. Dès lors que le chanteur s'accompagne à l'instrument, il n'en abandonne pas pour autant les techniques de l'action chantante. Et s'il joue seulement il fera de même. C'est du moins ce que l'on peut légitimement penser, et ce que confirment des indices littéraires. Ainsi *Le neveu de Rameau*, imitant un claveciniste, chez Denis Diderot: «Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte» (1984: 37). On pourra objecter à bon droit que le «Neveu», en exécutant une pantomime, force le trait, et que seule la dynamique de son visage participe de la réalisation musicale. Mais lorsque Michel-Paul Guy de Chabanon voudra, quelques années plus tard, donner au mélomane un moyen de s'assurer de la qualité d'une mélodie, il convoquera le corps de l'instrumentiste en son entier: «Voulez-vous vous assurer d'une manière infaillible si la mélodie de tel musicien a du charme et du caractère? Regardez, écoutez l'orchestre qui l'exécute. S'il s'anime en exécutant, si leurs sons ne sortent point à froid de leur instrument, la mélodie a parlé à leur âme; cette preuve est sans réplique» (Chabanon 1785: 181).

S'il n'y a pas explicitement d'action musicale instrumentale, dans le sens où Blanchet parlait d'action chantante, il est cependant certain que l'on peut parler de rhétorique du corps du musicien, qui doit beaucoup aux « philosophies du corps » précédemment examinées. Au siècle suivant, au XIX[e] siècle donc, la lecture de la méthode de violon de Pierre Baillot, fondement de la pédagogie pour cet instrument, conforte cette thèse. L'auteur élabore sa pédagogie en empruntant les notions clefs de la rhétorique, en les adaptant à la pratique musicale instrumentale, entre autres celle de « naturel artistique » issue directement du « naturel étudié » de la rhétorique. Si dès lors, on peut parler d'une rhétorique du corps du musicien, celle-ci peut changer quant à son contenu, selon les époques et en fonction de l'évolution des discours sur le corps, voire aussi des individus. Mais cela est un autre problème. Quoi qu'il en soit, la culture musicale du corps qui se met en place sous l'Ancien Régime pourra ensuite s'épanouir comme comportement « naturel » et, oubliant son origine, s'explicitera comme une emprise de la musique sur le corps du musicien.

Références

BACILLY Bénigne de
1971 [1679] *L'art de bien chanter*. Paris: Lottin. Réédition Minkoff Reprints.

BAILLOT Pierre
1834 *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves par P. Baillot, membre de la légion d'honneur, de la musique particulière du Roi et professeur au conservatoire de musique*. Paris: Dépôt Central de la musique.

BARNETT David
1981 « La rhétorique de l'opéra ». *XVII[e] siècle:* 335-348.

BARY René
1659 *La rhétorique française où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et les figures.* Paris: chez Pierre Le Petit.

BEAUVAIS J.
1784 *L'art de bien parler et de bien écrire en français.* Paris: chez la veuve Valade.

BLANCHET Jean
1766 *L'art ou les principes philosophiques du chant. Deuxième édition.* Paris: chez Lottin, Lambert, Duchesne.

BORJON de SCELLERY
1672 *Traité de la musette*. Lyon: chez Jean Girin et Bathélémy Rivière.

CALLIERES François de
1717 *De la science du monde et des connaissances utiles à la conduite de la vie.* Paris: chez Etienne Ganneau.

CANNONE Belinda
1990 *Philosophies de la musique (1752-1780)*. Paris: Aux Amateurs de Livres.

CHABANON Michel Paul Guy de
1785 *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris: Pissot.

CICERON
1974 *De officiis (Les devoirs)*. Paris: Les Belles Lettres.

CONRART Valentin
1657 *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*. Paris: chez Augustin Courbe.

COUPERIN François
1933 [1717] *Œuvres complètes I: Œuvres didactiques.* Paris: Editions de l'Oiseau lyre.

COURTIN Antoine de
1699 *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens, augmentée de la civilité chrétienne.* Toulouse: chez Etienne Manarit.

DIDEROT Denis
1984 *Le neveu de Rameau.* Paris: Le Livre de Poche.

DIDIER Béatrice
1985 *La musique des Lumières. Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau.* Paris: P.U.F.

ELIAS Norbert
1973 *La civilisation des mœurs.* Paris: Calmann-Lévy (coll. Agora Presses Pocket).

FRANCE Peter , Mc GOWAN Margaret
1981 «Autour du «Traité du récitatif» de Grimarest». *XVII^e siècle*, 132: 303-307.

FUMAROLI Marc
1994 [1980] *L'âge de l'éloquence.* Paris: Albin Michel.

GOFFMAN Erwin
1974 *Les rites d'interaction.* Paris: Editions de Minuit.

GRIMAREST Jean-Léonor Le Gallois de
1707 *Traité du récitatif.* Paris: chez Jacques Le Fèvre et Pierre Ribou.

HOTTETERRE LE ROMAIN
1722 *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez en différents traités.* Paris: J.-B. C. Ballard.

LAMY le R.P. Bernard
1715 *La rhétorique ou l'art de parler.* Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: chez Florentin Delaulne.

LE FAUCHEUR
1667 *Traitté de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste.* Paris: chez Augustin Courbé.

MABRU Lothaire
1995 «Postures musiciennes». *Ethnologie Française* XXV/4: 591-607.
1997 «De l'écriture du corps dans les pratiques musicales à transmission «orale»: le cas du fifre en Bazadais». In N. Belmont et J.-F. Gossiaux: *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit.* Paris: Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques: 49-59.
1999 «Donner à voir la musique: les techniques du corps des violonistes». In *Musurgia, Analyses et pratiques musicales* VI/2: 29-47.

MAUSS Marcel
1985 «Les techniques du corps». In *Sociologie et anthropologie.* Paris: P.U.F.: 363-386.

MIRIMONDE A. P. de
1977 *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique et les arts plastiques aux XVII^e et XVIII^e siècles.* Tome 2. Paris: Picard.

MOLINO Jean
1988 «Geste et musique: prolégomènes à une anthropologie de la musique». In *Analyse Musicale* 10: 8-15.

ROLLIN Charles
1845 [1755] *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur.* Tome quatrième, nouvelle édition. Paris: chez les Frères Estienne.

ROUGEMONT Martine de
1981 «L'acteur et l'orateur: étapes d'un débat». *XVII^e siècle* 132: 329-333.

SALLE Jean-Baptiste de la
1736 *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne.* Paris: chez Gabriel Valleyre.

SCHAEFFNER André
1936 *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale.* Paris: Payot.

RÉSUMÉ

La question du geste et, plus globalement, du corps dans la musique ne reçoit pas autant d'attention qu'elle le mérite. Et surtout elle est souvent traitée dans une perspective psychologisante, par le recours à la notion d'intériorité. Du point de vue développé ici cette dernière semble inutile. C'est du moins ce que l'on voudra montrer en examinant comment s'est constituée dans notre société une «culture musicale du corps», qui s'inscrit dans une histoire plus générale du corps. Une histoire du corps que l'on examine dans un temps long (XVI^{e}-XVIII^{e} siècles) et qui permet de montrer que les différentes «théories» du corps élaborées à cette époque (la civilité, la rhétorique, voire la physiognomonie) postulent une relation étroite entre le corps – l'extériorité – et la part spirituelle de l'homme – l'intériorité. Dès lors elles mettront en place dans une profusion de traités des règles comportementales que l'honnête homme devra suivre, et qui passeront ensuite dans la pratique musicale vocale, puis instrumentale.

«*JOUER*», «*SONNER*», «*TOUCHER*» Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical

Luc Charles-Dominique

Parmi les éléments qui ont contribué, dans le courant du XX[e] siècle, à l'extinction progressive des musiques traditionnelles instrumentales dans le domaine français, on pourrait citer l'affaiblissement de la ruralité et de son image, la disparition de la plupart de ses contextes festifs et rituels, d'une certaine forme de vie et de sociabilité avant même d'entrer de plain-pied dans les effets de la mondialisation. Mais au-delà de ces facteurs conjoncturels, d'autres, beaucoup plus anciens, pérennes et récurrents, découlent de la forte distanciation culturelle et sociale que les milieux lettrés, bourgeois, le plus souvent urbains, producteurs de la création littéraire et artistique, ont entretenu avec les classes populaires, citadines mais aussi rurales et pour lesquelles l'oralité, même si elle est loin d'être exclusive, est traditionnellement de mise dans la transmission des savoir-faire. En France peut-être plus qu'ailleurs, dans le domaine artistique et plus spécifiquement musical, cette distanciation a tourné à l'affrontement malgré l'épisode romantique de la collecte folkloriste et d'une composition musicale d'inspiration «nationale». En effet, au XVII[e] siècle, une bataille juridique longue de plus d'un siècle (1662-1773) a opposé d'un côté les musiciens des académies royales de musique, les organistes, clavecinistes et compositeurs, et de l'autre les ménétriers, ces instrumentistes que l'on qualifierait aujourd'hui de «traditionnels» (d'ailleurs nombre de musiciens traditionnels collectés en France dans les années 1970 se sont eux-mêmes déclarés *ménétriers*) et qui étaient en charge de la ritualisation sociale, politique, communautaire rurale et urbaine (Charles-Dominique 1994). Au XVII[e] siècle, est apparue chez les musiciens «savants» toute une terminologie de l'anti-routine notamment autour de la gestualité (le terme même de «routinier» est utilisé pour la première fois dans son acception musicale dans l'un de ces procès), ce vocabulaire nouveau ayant pour but de créer deux classes distinctes et opposées de gestes musicaux, ceux qui sont à l'origine d'un jeu musical et d'un art savants et nobles (au sens esthétique comme social) et ceux qui sont à l'origine d'une production que l'on n'ose, à cette époque, qualifier de «musique», ce terme, comme celui de «musicien» s'appliquant principalement à la sphère savante. Furetière dans son *Dictionnaire de Musique*, en 1690, à l'article «Musique», écrit: «On dit encore ironiquement, & en contresens, Voilà une estrange *musique*, d'un charivary, & d'un autre bruit importun & estourdissant, comme celuy des yvrognes qui chantent, des harengères qui se querellent. On appelle aussi un mauvais concert, une *musique* enragée.» Cependant, cet antagonisme esthétique qui, pour diverses raisons historiques, politiques et culturelles,

s'épanouit en France à l'âge baroque, possède en amont une longue histoire dont l'ère médiévale nous fournit déjà des attestations pertinentes.

En effet, alors que depuis l'Antiquité tardive au moins, c'est-à-dire en Occident depuis Boèce et Cassiodore (V^e^-VI^e^ siècles), on répartit l'instrumentarium selon les trois classes des *tensibilia* (instruments à cordes), *inflatilia* (à vent) et *percussionalia* (à percussion), on va introduire parallèlement, à partir du XIII^e^ siècle, une bipolarisation instrumentale selon le critère du volume sonore, les instruments médiévaux se répartissant dès lors en *hauts* et *bas* instruments (respectivement puissants et doux). Cette spatialisation verticale du son instrumental constitue l'aboutissement d'un long processus qui a concerné, immédiatement avant, le domaine de la vocalité. Les dictionnaires historiques de la langue française en fournissent en effet un nombre non négligeable d'occurrences, et ceci dès le XI^e^ siècle, montrant ainsi que cette verticalité symbolique appliquée à l'émission sonore semble n'avoir concerné à ses débuts que la production vocale, parlée ou chantée.

Si cette opposition symbolique, utilisée de la sorte, est nouvelle, le discours religieux qui la sous-tend, lui, ne l'est pas. On le trouve déjà chez les Pères de l'Eglise, notamment dans le domaine de la gestualité qui semble avoir été le premier concerné par cette problématique du haut et du bas. Quintilien (I^er^ siècle de notre ère), dans son *Institution oratoire*, introduit une typologie de «six sortes de gestes de la main» fondée sur les oppositions spatiales haut/bas, droite/gauche, avant/arrière, etc. (Schmitt 1990: 48). Si ce lien symbolique entre la voix et le geste fut si facile à établir, c'est sans doute parce que la voix est l'un des outils essentiels de l'expressivité humaine, que la parole peut être assimilée à un «mouvement extérieur du corps». Or «les mouvements extérieurs du corps traduisent les mouvements intérieurs de l'âme.» Ainsi, la *verecundia* (pudeur) est définie comme le «service du bien moral dans le geste, la parole et l'expression du visage»[1] (Schmitt 1990: 173). Tout comme il existe de bons gestes, humbles, retenus, gracieux, et de mauvais gestes, violents, excessifs, désordonnés, il y a, avant même toute référence à leur contenu, des bonnes et des mauvaises paroles sur la base essentielle de leur mode d'émission. D'une façon plus générale, les très nombreuses métaphores musicales du volume sonore sont parfois bâties sur la notion du geste, comme le fait d'«élever la voix» se dit en italien (langue internationale de référence du vocabulaire musical) «*alzando la voce*», locution qui provient du geste «lever» («*alzando la mano*»: en levant la main), tout comme «abaisser la voix» se dit «*abbassando*» au sens d'abaisser la main («*abbassando la mano*») (Rougnon 1933).

Le recours à cette verticalité métaphorique n'est certainement pas fortuit. Il procède de cette spatialisation dualiste générale de la pensée médiévale – d'essence chrétienne – qui fait que tous les domaines d'expression qui lui sont rattachés, se divisent selon une série d'oppositions symboliques telles que intérieur/extérieur, avant/arrière, gauche/droite, haut/bas, etc., organisées en une bipolarité positive et négative. Gourevitch a cru y déceler l'empreinte inéluctable du «conflit cosmique du bien et du mal» dont l'histoire universelle de la rédemption est l'illus-

[1] Citation empruntée à Guillaume de Conches (1080-1145), dans *Moralium Dogma Philosophorum* qui lui est généralement attribué aujourd'hui.

tration la plus parfaite. Quoi qu'il en soit, comme l'a noté Jacques Le Goff, ce processus de «spatialisation de la pensée est un phénomène de grande importance dans l'histoire des idées et des mentalités» (Le Goff 1981: 13)[2]. Pour Michel Pastoureau, l'univers matériel – comme l'univers intellectuel – n'est plus ainsi qu'un gigantesque système de classifications et de taxinomies, si bien que l'on peut se demander si ce n'est pas au moyen âge que, «pour la première fois, la civilisation occidentale cesse d'être une civilisation du signe pour devenir (définitivement?) une civilisation de la marque.» (Pastoureau 1986: 51). Il y a donc, à cette époque, une mise en ordre du monde, du cosmos, de la société et de l'homme, de son environnement, totalement assujettie à une pensée symbolique dominée par le dualisme qui, loin d'être une simple convention, régissait toute la vie terrestre, à l'image de la vie céleste idéalisée.

Parmi toutes ces oppositions symboliques médiévales, celle dont la sémantique symbolique est la plus «chargée» est celle du haut et du bas. Elle possède à la fois des connotations cosmogoniques, sociales et morales. Mais, alors que dans ces divers champs, c'est le haut qui prédomine au détriment du bas, le discours chrétien des Pères de l'Eglise, relayé par celui de l'ère médiévale et, plus tard, de l'âge baroque, va introduire une autre connotation, primordiale, qui est celle de la morale religieuse, à la polarité opposée. D'un côté l'excès, l'orgueil (le premier des sept péchés capitaux) est associé au «haut» corporel mais aussi sonore; de l'autre, l'humilité du chrétien devant son Créateur reflète un comportement idéalement «bas». Ce thème va s'exprimer déjà chez saint Augustin, pour se retrouver plus tard par exemple chez Raoul Ardent (fin XII[e] siècle), ou chez saint Bernard et Hugues de Saint-Victor. Ce dernier, dans le *De institutione novitiorum*, s'adresse aux novices pour leur indiquer les étapes qui jalonnent leur route d'aspirants à la condition de *bonitas*, condition qui leur accordera la béatitude en Dieu: ils devront, entre autres, «user de gestes modestes, mesurés et humbles pour être agréables, se servir de sons bas et suaves pour ne pas effrayer, de significations vraies mais adoucies pour que la vérité ne soit pas trop amère.»

On voit donc que cette apparition progressive de la bipolarité instrumentale médiévale en hauts et bas instruments, qui s'est d'abord exprimée dans la gestualité et dans l'émission vocale parlée et chantée, est de toute première importance car elle introduit une dimension symbolique, religieuse, philosophique, dans un domaine (celui de la classification organologique) qui n'était jusque-là dominé que par une certaine forme de rationnalité objectivante. En choisissant la métaphore de la verticalité, l'homme médiéval a recentré singulièrement la question du volume sonore parmi ses préoccupations religieuses et morales.

Comment les instruments médiévaux se répartissent-ils au sein de l'univers des hauts et des bas instruments? Eh bien, tout d'abord, l'étude minutieuse des textes médiévaux montre que seuls les instruments jouant un rôle essentiel dans la ritualisation sociale, politique et religieuse ont ainsi été caractérisés, laissant tout un pan de l'instrumentarium de cette époque dans une ambiguïté définitive. Cependant,

---

[2] Concernant la question spécifique des oppositions symboliques, on pourrait se reporter aux ouvrages de Needham, Maybury-Lewis et Almagor, tous cités en bibliographie.

malgré notre évidente frustration, ne devons-nous pas considérer cette lacune comme une donnée documentaire positive ? Ne revient-elle pas à établir, *de facto*, une hiérarchie de fonctions et de valeurs au sein même de cet 'instrumentarium ? Ces « archives du silence », selon le très beau mot de Jacques Le Goff, ne sont-elles pas, en fait, très parlantes ? Dans les textes médiévaux, sont déclarés « bas » tous les cordophones, quelques flûtes (sans doute les « douces », à bec, ou certaines traversières), l'orgue. A l'opposé, sont « hauts » les aérophones parmi lesquels il faut inclure les autres flûtes, certains membranophones et idiophones. On constate alors que cette dichotomie classificatoire se superpose à une dichotomie organologique et musicale. Car, si l'on s'en tient aux deux groupes majoritaires des *hauts* et des *bas* instruments tels qu'ils sont caractérisés au moyen âge, on est d'abord en présence de l'opposition de la corde et du vent. D'autre part, à la corde est attachée la notion organologique de résonance, absente des aérophones *hauts*. De même qu'à l'immense majorité des cordophones est attachée la notion musicale de l'harmonie et de la polyphonie, absente elle aussi de la quasi-totalité des aérophones.

Or, ces caractérisations organologiques et musicales ont développé un discours abondant et ancien, d'essence religieuse, revenant à connoter les bas instruments dans le champ de la forte religiosité, les hauts instruments étant rejetés dans celui du profane, du temporel mais aussi du diabolique et du sorcellaire. L'espace de cet article ne permet évidemment pas la démonstration détaillée de cette affirmation. Disons simplement que la corde possède une allégorèse très méliorative chez les Docteurs de l'Eglise, sa nature organique étant assimilée à la chair et aux nerfs du Christ (la corde était désignée en latin – et donc dans l'arsenal lexicologique médiéval scolastique – par *chorda* ou *nervus*). La cheville servant à tendre les cordes étant désignée, elle, par *clavis* ou *clavicula* jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, termes polysémiques signifiant à la fois la *clé* et le *clou*, les instruments à cordes, notamment les cithares et les psaltérions, se voient affublés d'une forte allégorèse christologique qui en fait des métaphores de la Croix. Ce discours, perceptible dès les premiers textes fondateurs de la patristique, est toujours d'actualité à la fin du XV[e] siècle. A l'inverse, le vent, même s'il bénéficie d'une symbolique positive qui en fait un élément vital à l'origine de la création de l'homme par Dieu, possède une connotation très négative. Il est très significatif, d'une part, de constater que jamais les Docteurs de l'Eglise ne font allusion à des aérophones dans leurs allégories. D'autre part, l'ère médiévale, poursuivie en cela par l'âge baroque, fait du vent un élément diabolique et sorcier, annonciateur de mort, matérialisant les esprits et les revenants, propageant les maladies et les épidémies médiévales comme la peste, s'insinuant de façon obscène sous les jupes des femmes et les violant, symbolisant de toute façon l'orgueil (l'enflure) et la folie (l'étymologie de ce mot renvoie au latin *follis*, le vent). Le fait que les cordophones possèdent une caisse de résonance et voient parfois leur son prolongé par le procédé du « nasardement » (petits anneaux métalliques librement placés sur les cordes et vibrant en sympathie avec elles) va les connoter un peu plus encore religieusement, la résonance possédant une forte dimension spirituelle qui, symboliquement, relève de la problématique de l'éternité. Les Pères de l'Eglise, par exemple, vont développer des allégories très religieuses de la cithare et du psaltérion, notamment en fonction de la position de leur caisse de résonance. Enfin,

Fig. 1: «Le morceau d'ensemble ou le désespoir du compositeur. Dédié à tous les musiciens» (Lithographie R. des Marais, F. S. Germain, n° 13, Chez Mme Herpin, rue du Four S. G. n° 35 et chez Martinet. BN, Estampes. Cote B 78058). Plus que tout autre, ce document iconographique produit à la charnière du XVIII[e] et du XIX[e] siècle illustre l'antagonisme du Toucheur, soliste, également compositeur et adepte de l'écriture musicale et des Joueurs et Sonneurs, dont certains ne sont pas musiciens mais artisans «bruyants», simples exécutants, dont la pratique, orale et collective, concerne une bonne partie de l'instrumentarium populaire de l'époque. L'antagonisme esthétique est également palpable: la «Musique» d'un côté; le bruit, le charivari, de l'autre, véritable «désespoir du compositeur».

l'aspect harmonique et polyphonique, conjugué au bas volume sonore de ces instruments, achève de les classer dans la sphère du religieux, l'harmonie étant l'illustration musicale de la perfection résultant de la fusion des contraires.

Au moyen âge, jusqu'au XIII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque des jongleurs et avant que la classification des hauts et des bas instruments n'intervienne, on trouve d'une part, outre les cloches, des aérophones hauts dans un rôle annonciateur et fonctionnel et aussi guerrier, renforcés en cela par des membranophones et des idiophones, et d'autre part, tout un ensemble d'instruments non vraiment caractérisés servant à soutenir et accompagner la déclamation, la narration et le chant, mais aussi à l'animation de la danse. Ce n'est qu'au XIV[e] siècle, avec l'avènement des ménétriers et, avec eux, d'une musique «héraldique» faisant office de blason sonore social et politique, que les instruments hauts «de bouche» (aérophones) et

essentiellement monodiques vont être confinés dans ce rôle temporel et profane tant décrié par l'Eglise qui consiste à servir la « vaine gloire ». A l'inverse, on assiste, dès lors, à la caractérisation assez générale du divertissement musical dans le champ du bas instrumental. Dans le domaine de la musique liturgique, c'est l'orgue qui s'impose en maître, instrument qui va perdre dès lors son caractère bas mais qui restera le symbole instrumental de la religiosité, en raison entre autres de son caractère harmonique et polyphonique. Cela dit, parallèlement à cette pratique musicale réelle, se développe une symbolique musicale beaucoup plus virtuelle, perceptible dans le traitement de l'iconographie religieuse et aussi dans la mise en scène du drame liturgique médiéval. Là, en dehors de quelques trompes servant à marquer la gloire divine ou mariale, ou encore l'Apocalypse, les instruments requis pour illustrer le sentiment religieux et les principaux sujets extraits de la Bible et des Evangiles sont essentiellement des cordophones et parfois le petit orgue positif pour son caractère bas et harmonique. Quand elle n'est pas toujours vérifiable dans la réalité (il y a bien entendu des contre-exemples à une telle caractérisation instrumentale), l'attribution de la religiosité pour les bas instruments ou au contraire du profane péjoratif pour les hauts instruments fonctionne presque toujours dans les représentations symboliques et mythiques, notamment celles de l'enfer et des sabbats, les instruments décrits ou figurés dans les mains des diables ou des sorciers étant systématiquement des trompes, flûtes, hautbois, clarinettes et chalemies, cornemuses, idiophones métalliques et membranophones hauts, et parfois des cordophones frottés pour leur caractère monodique.

Un dernier élément constitutif d'une esthétique de la religiosité est le recours de plus en plus marqué aux registres graves dans la musique vocale polyphonique mais aussi instrumentale. Dans cette dernière, la quête effrénée du grave se traduit de deux manières: d'abord par le développement d'ensembles instrumentaux monotypiques, un même instrument étant décliné dans « toutes ses parties », c'est-à-dire dans plusieurs registres, du plus aigu au plus grave (Charles-Dominique 1998); ensuite par l'apparition d'une organologie de l'extrême grave peu de temps après le Concile de Trente et dans les toutes premières années du XVII[e] siècle. Ce n'est pas le lieu de développer ce thème outre mesure ici mais, s'il n'a pas d'incidence directe sur la bipartition des hauts et des bas instruments, il n'en demeure pas moins que deux esthétiques musicales vont progressivement s'élaborer que l'on pourrait de façon très schématique définir comme étant d'une part celle du haut sonore, de l'aigu (ces deux caractéristiques définissant la notion historique de « son clair ») et de la monodie (ce qui n'exclut pas formellement la polyphonie instrumentale) et, de l'autre, celle du bas sonore, de l'harmonie et du grave, ces trois caractéristiques musicales assemblées définissant la *basse continue*. *Grosso modo*, on pourrait classer les musiques ménétrières et plus largement traditionnelles dans la première et les musiques savantes profanes de divertissement et religieuses dans la seconde.

C'est bien la systématisation et l'usage immodéré de la basse continue, à partir du XVII[e] siècle, qui se posent comme révélateurs d'un antagonisme esthétique profond. Car la basse continue, dont les trois caractéristiques fondamentales sont celles de la religiosité musicale, est à la fois représentative de la musique religieuse et de la musique savante profane de divertissement durant toute l'ère baroque, que

Reimann n'a pas hésité à qualifier de *Generalbass Zeitalter*. En fait, il semble bien que la musique savante profane ait assimilé petit à petit tout ce qui pouvait la différencier des pratiques musicales profanes populaires, considérées, elles, comme antireligieuses, en se marquant fortement dans le camp de la religiosité.

A partir du XVII[e] siècle, on assiste à l'affrontement historique des deux grandes esthétiques musicales profanes: celle du divertissement savant et celle des musiques ménétrières et populaires. De cet affrontement, c'est la première qui sortira victorieuse. C'est elle qui sera considérée comme convenable; ce n'est qu'elle que le discours rigoriste du clergé de la chrétienté en général tolèrera. A l'opposé, la musique des ménétriers possède intrinsèquement tous les paramètres musicaux et organologiques de l'anti-religiosité. Ce qui n'était pas forcément vrai encore à l'époque médiévale va le devenir en totalité à partir du début du XVI[e] siècle, en se systématisant à l'époque baroque. En adoptant des instruments monodiques, généralement «hauts», pour la plupart aérophones, ces musiciens se sont placés dans la sphère non seulement du dépréciatif, mais du rejet total: ils sont rapidement devenus des musiciens damnés, à exclure du champ musical public, d'abord de la cour, puis des villes.

En ce qui me concerne, ce constat m'interpelle au plus haut point. Bien sûr, le choix des ménétriers pour cet *instrumentarium* et pour cette pratique musicale en général ne s'est pas opéré brutalement. D'autre part, l'ancrage de plus en plus religieux des musiques savantes de divertissement a lui aussi été très progressif. Mais cette partition de ces deux pratiques musicales – qui ne furent pas fondamentalement opposées pendant longtemps dans la mesure où les ménétriers participèrent aussi au divertissement aristocrate – selon des critères profondément antagonistes qui portaient en eux soit les germes d'une normalité religieuse exclusive, soit ceux de la marginalité, ne peut que surprendre. Car, considérée de la sorte, l'histoire de la musique ménétrière, à partir du début du XVI[e] siècle, est celle d'un art en pleine expansion, pas encore parvenu à son âge d'or, et pourtant déjà gangrené par un mal très profond qui finira par avoir raison de lui: une véritable «excommunication» esthétique et morale... Dans quelle mesure les ménétriers ont-ils subi ou créé eux-mêmes les conditions de leur future déchéance? Ce questionnement me semble fondamental, même s'il ne trouve pas encore de réponse définitive.

Quels sont donc les signes de cet antagonisme esthétique? L'examen attentif des sources de l'histoire musicale ménétrière montre que ces musiciens perdent dès le XVIIe siècle de nombreux terrains de jeu urbains, publics comme privés. L'animation de la danse noble leur échappe petit à petit, tout comme l'animation de certaines noces, sérénades et aubades, d'un certain exercice musical public citadin. D'un point de vue institutionnel, ils subissent la concurrence déclarée des musiciens «savants» qui s'organisent en Académies, personnalités juridiques. Leurs corporations déclinent, disparaissent, et les instances dirigeantes du royaume ménétrier, le Roi des Ménétriers et ses nombreux lieutenants, ne passeront pas le cap de la décennie 1770. Mais, surtout, le XVII[e] siècle est celui du renversement total et définitif de la portée emblématique sociale du haut et du bas sonore. Au moyen âge, la musique haute des ménétriers jouait un rôle essentiel, non pas pour sa dimension artistique, mais comme emblème des hauts pouvoirs et personnages.

Au XVII[e] siècle, au terme d'un processus assez long, déjà largement avéré au siècle précédent, la haute société s'octroie l'emblème du bas à travers la musique et la danse basses, même si le haut sonore continue encore à jouer son rôle de marqueur politique. Désormais, l'aristocratie va s'affranchir de son ancien emblème sonore et ne pas hésiter à le tourner en dérision. Des caricatures grossières fleurissent dans lesquelles les ménétriers deviennent des gueux, leur musique un charivari permanent; François Couperin ira même jusqu'à composer une pièce de clavecin assez violemment satirique contre les corporations ménétrières: « Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise», petit tableau en cinq actes dont les titres sont sans équivoque (« *Les Viéleux et les Gueux* », « *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les Ours et les Singes* », « *Les Invalides ou gens estropiés au service de la Grande Menestrandise* », « *Désordre et Déroute de toute la troupe, causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours* », etc.). D'autre part – et cela nous intéresse au premier chef –, le geste musical devient lui aussi l'objet de cet antagonisme esthétique.

Dans toutes les traces écrites de leur métier (statuts corporatifs, contrats d'apprentissage, d'association, lettres de maîtrises, etc.), et ceci depuis 1407 au moins, les ménétriers se sont toujours déclarés « Joueurs d'instruments». Concernant la pratique instrumentale, le verbe « jouer » est celui qui fut le plus fréquemment utilisé et qui resta, au-delà de l'épisode baroque. Le chevalier de Meude-Monpas, dans son *Dictionnaire de Musique*, en 1787, écrit: « Jouer d'un Instrument, c'est s'en servir pour exécuter différents morceaux. On dit *jouer du Violon, de la Basse, de la Flûte, du Haut-Bois; toucher l'Orgue, le Clavecin; Sonner de la trompette; donner du Cor; pincer de la Harpe, de la guitarre*, &c. Mais comme la dénomination trop correcte de ces termes pourroit passer pour une pureté affectée et à prétention, le mot *Jouer* devient générique, pour désigner la manière dont on se sert des instruments. » (Meude-Monpas 1981 [1787]: 83).

Cependant, si *jouer* a supplanté depuis la fin du XVIII[e] siècle tous ses nombreux rivaux de l'ère baroque, il connut au siècle précédent deux concurrents sérieux avec les verbes « sonner » et « toucher ». En effet, dans la liste de Meude-Monpas, « donner » est très rarement utilisé pour le jeu du cor; on dira plutôt « sonner ». Quant à « pincer » la harpe ou la guitare, etc., on s'aperçoit dans la pratique que ces termes ne sont pas usités et qu'on leur préfère le verbe « toucher », comme Laurent Dupré qui, succède à François Pinel en 1671 dans sa charge d'ordinaire de la Chambre « à cause de son adresse à toucher le théorbe » (Benoît 1971: 35). Ces deux verbes n'étant pas significatifs, le vocabulaire du jeu instrumental se ramène à la trilogie *Sonner-Jouer-Toucher*.

Il semblerait que la fameuse opposition harmonie/monodie, avec toutes ses implications musicales, esthétiques et culturelles, se traduise d'un point de vue terminologique par l'utilisation du générique « jouer » pour désigner la pratique de tous les instruments monodiques, et de l'autre par celle de « toucher » pour les instruments à touches (c'est-à-dire à clavier: épinettes, clavecins, orgue et peut-être encore piano-forte) et, par extension, pour tous ceux qui sont harmoniques à cordes pincées (luths, harpes, etc.).

Sans doute l'apparition du terme « toucher », plutôt que « fretter », par exemple, tient-elle à l'écrasante suprématie des instruments à claviers parmi les instruments

Fig. 2: Illustration pour deux proverbes de Lagniet. (Paris, BN, Cabinet des Estampes). Caricatures datant du XVII[e] siècle, violemment anti-ménétrières, et renforcées par des inscriptions péjoratives: «Il ressemble au vielleur, il ne trouve point de pire logis que le leur» ou «Ma viole faict la nique à la plus douce musique». Outre ces inscriptions, l'air fourbe des musiciens est renforcé par une corporalité brisée et une tenue tordue qui contraste singulièrement avec la dignité fièrement affichée des Toucheurs de cette époque (luthistes, clavecinistes, etc.).

harmoniques du XVII[e] siècle. Des enquêtes portant sur les inventaires après décès ont montré comment le goût des classes dirigeantes parisiennes de la moitié du XVII[e] siècle s'était porté en masse sur les épinettes et les clavecins. Mais le verbe «toucher», motivé ici par l'élément organologique «touche», évoque inévitablement le substantif du même nom, l'un des cinq sens de l'homme. Tel quel, il ne peut que se rapporter à la théologie ancienne, mais fortement ravivée à l'époque baroque, de la «peine des sens». Ce discours religieux, qui rejoint celui de la Vanité des plaisirs terrestres, stipule que la vie terrestre dans la délectation et le plaisir sensoriel

est promise à l'enfer et que, là, les sens du pécheur seront considérablement contrariés. Sont alors fabriquées des images terrifiantes contribuant à présenter un enfer «ciblé, soigneusement fabriqué sur mesure, destiné à abattre lourdement les riches et les privilégiés, à bouleverser les dames, les gentilshommes et les ecclésiastiques qui passaient leurs splendides journées dans les plaisirs de l'ouïe, du goût, de l'odorat, de la vue et du toucher» (Camporesi 1987: 81). Le toucher, même s'il n'a pas l'importance théologique de la vue et de l'ouïe, évoque les «caresses de douceur» selon le prédicateur italien Carlo Solfi (1680). Cela dit, c'est l'un des sens qui a le plus de rapports avec l'ouïe, dans la mesure où, pour être perçu, un son doit *toucher* un corps au terme de sa propagation dans l'air, ce qui fait dire à Michel Poizat que lorsque «les Anciens rapprochaient le sens de l'ouïe du sens du toucher, ils ne se trompaient donc pas!» (1996: 236).

Lorsqu'ils n'appartiennent pas à la sphère savante des *toucheurs*, les instrumentistes *jouent* de leurs instruments ou les *sonnent* lorsque ceux-ci ont un son puissant. Furetière donne la définition suivante de «sonnant»: «Qui rend quelque son clair, qui fait du bruit quand on le frappe». D'où les *sonneries* de trompette, mais aussi les *sonneries* de cloches. «Sonner» semble donc utilisé pour désigner l'action de tirer des sons puissants d'objets qui n'ont pas réellement le statut d'instruments de musique, comme les cloches, ou pour celle de jouer fort (le terme de sonneurs s'applique aujourd'hui à de nombreux joueurs de cornemuses et de hautbois en France. En Bretagne, les sonneurs désignent le joueur de cornemuse et le hautboïste du couple *biniou-bombarde*). En réalité, plus que *jouer*, *sonner* est le verbe du jeu musical ménétrier. D'ailleurs Furetière précise: «Sonner ne se dit plus guere des instrumens de musique, sinon celle vieille phrase: 'Sonnez menestriers, sonnez violons.'» (article «*sonner*»).

Les termes *toucher* et *sonner* renvoient tous deux à des actes corporels et gestuels d'une intensité singulièrement différente. Toucher, c'est effleurer. Sonner, c'est s'agripper, se pendre, faire poids de tout son corps ou battre de toutes ses forces. Ramené au vocabulaire musical, le premier est le verbe du bas sonore, le second, celui du haut.

A cette époque, de même qu'on a voulu différencier le geste musical et donc le jeu des instruments de musique par une terminologie duale, on a cherché à distinguer les formes musicales issues de ces divers instruments. Ainsi, pour les instruments à claviers et les instruments harmoniques, en règle générale, on compose des *Toccatas*. «Ce qui distingue cependant la *Toccate* de ces autres especes de Symphonie, c'est que 1° elle se joüe ordinairement sur des Instrumens à claviers.» dira Sébastien de Brossard. Cette définition est reprise dans la plupart des dictionnaires actuels ou contemporains (Rougnon 1933). Mais ce que l'on a tendance à oublier, c'est que, de même que l'on a imaginé la forme *Toccata*, on a créé pour les instruments à vent qui «sonnent» la forme *Sonata*, qui a donné ensuite *Sonate* et qui a perdu ce sens initial, tout comme le chant a engendré la forme *Cantate*. Bien sûr, ce vocabulaire musical ne s'est pas pérennisé et son sens a rapidement évolué. Il n'empêche que sa genèse est particulièrement révélatrice du climat qui régnait au sein de la grande communauté instrumentale et qui opposait les tenants de ces deux esthétiques duales. Ainsi, pour désigner une œuvre musicale en général, on utilisait le

terme «pièce». Mais voici ce que précise Meude-Monpas: «Pièce. Ouvrage de musique d'une certaine étendue. On ne donne ordinairement le nom de pièces qu'aux morceaux propres à être exécutés par des instruments à cordes, tels le clavecin, l'orgue [*sic*!], le piano, la harpe. Mais on ne dit pas une pièce de violon, de flûte, de cor, etc. On dit alors une sonate, un concerto.» (Meude-Monpas 1981 [1787]: 148).

Cette différenciation terminologique s'applique enfin aux exécutants et aux compositeurs. Là, les interférences entre les divers termes sont plus fréquentes, si bien qu'il est malaisé d'établir une typologie fiable. Disons que d'un côté, il y a les ménétriers que l'on appelle et qui s'appellent aussi «joueurs d'instruments», terme bien adapté puisqu'ils déclarent ainsi «jouer» d'un instrument, c'est-à-dire originellement pratiquer un instrument monodique. De l'autre, on dit «symphoniste», «harmoniste» ou «harmoniphile» pour désigner les clavecinistes, organistes des Académies qui prirent la tête de la croisade juridique anti-ménétrière. Mais on dit aussi «musicien», terme qui s'applique surtout au compositeur et, par extension, «à celui qui exécute la musique des autres»[3]. Furetière, pour différencier le créateur du simple exécutant dira du compositeur qu'il est un «sçavant musicien». De toute façon, Furetière ne laisse aucune ambiguïté quant à la définition de musicien: c'est celui qui «sçait bien la Musique, qui compose en Musique», c'est-à-dire qui maîtrise parfaitement la lecture, l'écriture, la théorie musicales et qui bannit totalement toute forme d'oralité. Le Musicien et le Compositeur, qui possèdent la science de l'harmonie, sont alors déclarés «géniaux». Ainsi, Meude-Monpas affirme que «pour être bon organiste, il faut avoir vraiment du génie», qualité qui s'apparente à un «don de la nature, dont peu de compositeurs sont gratifiés» (Meude-Monpas 1981 [1787]: 134). Ce génie va pouvoir s'exercer alors sur les instruments harmoniques du Prélude, genre improvisé: «Préluder, c'est tantôt parcourir les possibles de l'harmonie, tantôt composer subitement un air mélodieux qui succède aux accords. Quoique l'homme de génie prélude avec tous les instruments, et même avec la voix; cependant, il faut avouer qu'il y a certains instruments, tels que l'orgue, le clavecin, le piano, la harpe, qui fournissent plus de moyens à l'exécution de l'être qui prélude.» (*ibid.*: 154-155)

Enfin, c'est toute la production musicale qui est concernée par cette dualité terminologique. De même que l'académisme est à l'origine d'un certain nombre de formulations duales autour des clivages de la routine ou de l'anti-routine, de l'harmonie ou de la monodie, du compositeur et du virtuose ou du ménétrier et du joueur d'instruments, on va voir apparaître à la même époque tout un vocabulaire de l'anti-musique, doublé d'une iconographie édifiante, dont l'effet sera de rejeter toute expression musicale non conforme aux nouvelles règles, comme les musiques ménétrières et populaires ainsi que les musiques «d'ailleurs» que l'on commence à découvrir grâce aux voyages, aux missions et à la diplomatie.

Le divertissement musical profane savant qui arrive à maturité au XVII[e] siècle avec l'apparition de la basse continue, se définit en opposition aux musiques ménétrières. Plusieurs facteurs l'attestent de façon irréfutable. Parmi ceux-ci, la problématique de la gestuelle musicale qui est avancée ici a son importance dans la mesure

[3] Voir les définitions intéressantes de Meude-Monpas et de Brossard.

où elle est censée refléter la question de la tenue de l'instrument et des postures adoptées par les musiciens dans l'exercice de leur activité. Attitudes dignes et gracieuses pour les uns, mélange de décence, de maintien, mais aussi d'une certaine religiosité corporelle que l'iconographie rend si bien. Contorsions pour les autres, corporalité heurtée, brisée, excessive voire invraisemblable, tenues débraillées, cheveux hirsutes, joues gonflées, visages bouffis et sanguins, cous tendus, mains crispées... Le *sonneur*, visiblement en plein effort, n'a pas l'aisance délicate du *toucheur*...

Prolongeant un discours religieux récurrent sur le bas et le haut corporels et leur valorisation ou au contraire leur réprobation, cette distinction terminologique entre *toucheurs* et *sonneurs* rétablit la dichotomie médiévale de l'orant immobile et de l'histrion gesticulateur, métaphore que De Lancre, inquisiteur du début du XVII[e] siècle, transpose de la façon suivante: «Les mauvais Anges apparaissent avec quelque imperfection du corps, ou quelque autre très grand défaut et incommodité. Au contraire les bons se présentent avec toute perfection et bienséance.» (De Lancre 1982 [1610]: 255).

Références bibliographiques

BENOIT Marcelle
1971 *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie. Recueil de documents. 1661-1733.* Paris: Picard, «La vie musicale en France sous les rois Bourbons».

CAMPORESI Piero
1989 *L'Enfer et le fantasme de l'hostie. Une théologie baroque.* Edition italienne: Garzanti Editore. Edition française: Paris: Hachette.

CHARLES-DOMINIQUE Luc
1994 *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime.* Paris: Klincksieck.
1998 «Les bandes ménétrières ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale, en France, sous l'Ancien Régime», in *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, Actes du Colloque de Gourdon (20 septembre 1997). Parthenay, Toulouse: FAMDT Modal, Conservatoire Occitan Isatis n°5: 60-83.
2001 *Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Age à l'âge baroque*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et historique. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

DE LANCRE Pierre
1982 [1610] *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie.* Introduction critique et notes de Nicole Jacques-Chaquin. Paris: Aubier.

LE GOFF Jacques
1981 *La naissance du Purgatoire.* Paris: Gallimard.

MAYBURY-LEWIS David & ALMAGOR Uri ed.
1989 *The Abstraction of Opposites: Thought and Society in a Dualistic Mode.* Ann Arbor.

MEUDE-MONPAS J. J. O. (Chevalier)
1981 [1787] *Dictionnaire de musique.* Genève: Minkoff Reprint.

NEEDHAM Rodney ed.
1973 *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classifications.* Londres.

NEEDHAM Rodney
1987 [1979] *Symbolic Classification.* Santa-Monica, Londres: *Counterpoints.*

PASTOUREAU Michel
1986 *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales.* Paris: Le Léopard d'Or.

POIZAT Michel
1996 *La Voix sourde. La société face à la surdité.* Paris: Métailié.

ROUGNON Paul
1933 *Dictionnaire musical des locutions étrangères (italiennes, allemandes, etc.).* Paris: Delagrave.

SCHMITT Jean-Claude
1990 *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval.* Paris: Gallimard.

RÉSUMÉ

Au XVII[e] siècle, époque florissante de l'Académisme, est apparue chez les musiciens «savants» toute une terminologie de l'anti-routine notamment autour de la gestualité, ce vocabulaire nouveau ayant pour but de créer deux classes distinctes et opposées de gestes musicaux, ceux qui sont à l'origine d'un jeu musical et d'un art savants et nobles (au sens esthétique comme social) et ceux qui sont à l'origine d'une production que l'on n'ose plus, à cette époque, qualifier de «musique». Pour désigner le jeu instrumental, on utilise alors les verbes *Jouer/Sonner/Toucher*, les deux premiers s'appliquant aux ménétriers, le troisième caractérisant le jeu délicat et noble des savants joueurs d'instruments à claviers ou à cordes pincées. Cela dit, cette dualité esthétique possède une forte antériorité dont la classification instrumentale des *hauts* et des *bas* instruments, apparue au moyen âge et en vigueur durant toute l'ère baroque, nous semble être le meilleur marqueur, d'un point de vue non seulement organologique et musical, mais aussi social, culturel et religieux. Cette grande stabilité métaphorique, transhistorique, explique que, encore aujourd'hui, le verbe *Sonner* désigne le jeu instrumental des musiciens populaires traditionnels aux instruments les plus sonores.

L'INTERACTION HOMME-INSTRUMENT
Vers une conceptualisation[1]

John Baily

Facteurs ergonomiques et musique

La musique demeure une des grandes énigmes de la condition humaine et, en essayant de comprendre ces sons structurés produits par l'esprit et le corps humains que nous appelons «musique», la musicologie puise à loisir des idées dans des disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie, la linguistique, la psychologie, la physiologie et la psychothérapie. J'examinerai ici une application d'idées empruntées à la psychologie expérimentale pour appréhender la musique.

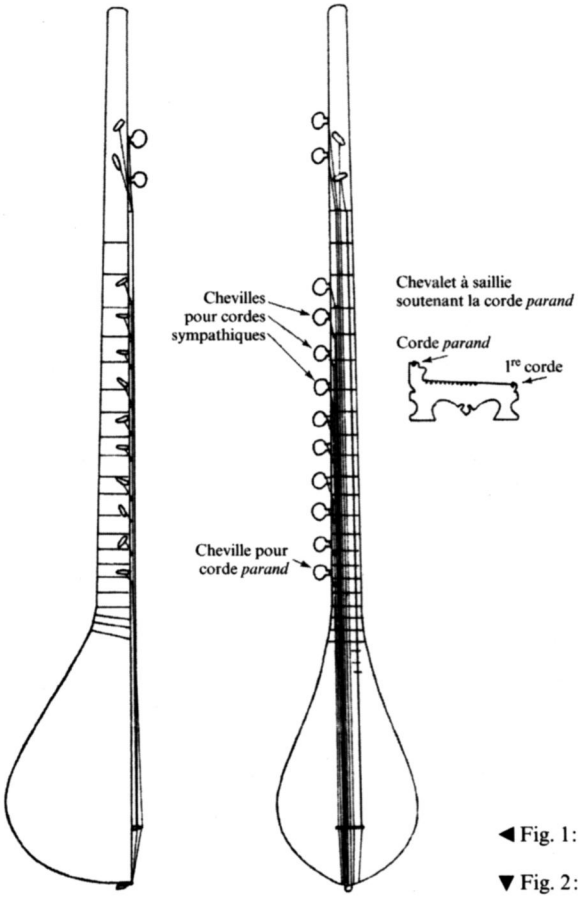
L'acte musical est une des activités les plus complexes de l'être humain. Cette activité «est comparable à la pratique du langage, par sa complexité cognitive, et à un sport comme le tennis, par ses exigences au niveau du contrôle moteur» (Clarke 1988: 1). Jadis, la psychologie de la musique abordait surtout le problème de la perception musicale. Mon approche considère le musicien comme un praticien habile, soumis à tous les processus et contraintes répertoriés par les spécialistes des capacités perceptives et motrices de l'homme, à savoir: l'attention, le contrôle en retour, l'apprentissage moteur, la transmission de l'apprentissage, la préprogrammation, la routine, la mémoire à long ou à court terme. Cette approche tente de comprendre l'acte musical en extrapolant à partir d'études de la performance humaine dans le domaine des capacités motrices.

Le concept de l' «interface homme-machine» apparaît dans le cadre de l'ergonomie, qui étudie comment le corps humain ou, plus précisément, le système sensori-moteur de l'homme entre en contact et répond à l'agencement de panneaux de contrôle et de claviers comparables aux tableaux de bord d'une voiture ou d'un avion. L'agencement doit être compatible avec le système sensori-moteur de l'homme, surtout lorsque se pose le problème de la sécurité physique. Ce système peut être défini comme une structure anatomique comprenant à la fois des systèmes sensoriels sous-tendant la vision, l'audition, la kinesthésie, etc., et des systèmes nerveux activant et contrôlant le mouvement.

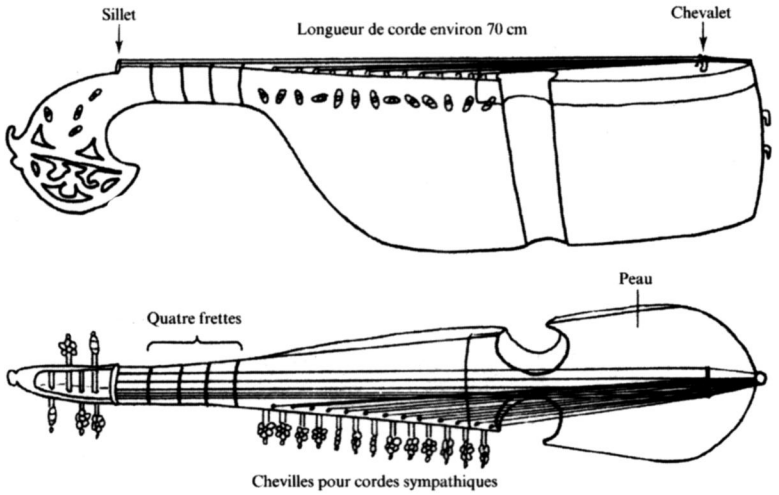
On peut concevoir les instruments de musique comme des machines avec lesquelles le système sensori-moteur humain entre en contact. L'instrument lui-même possède une «surface active»: ses points de contact avec le corps. L'instrument de musique est une sorte de transducteur qui convertit les schémas de mouvements

---

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.



◀ Fig. 1: Le *dutâr* à quatorze cordes de Hérat



▼ Fig. 2: Le *rubâb* afghan

corporels en structures sonores. L'étude des luths à cordes pincées, avec leurs agencements contrastés de positions de notes sur les touches, montre à quel point la façon dont le corps humain est fait pour bouger peut constituer un élément déterminant de la structure de certaines musiques. La morphologie d'un instrument impose certaines contraintes sur la manière d'en jouer, en favorisant des schémas de mouvements qui, pour des raisons ergonomiques, sont facilement organisés dans la disposition spatiale. Autrement dit, l'interaction entre le corps humain, qui favorise certains modes intrinsèques de fonctionnement, et la morphologie de l'instrument est un facteur susceptible de façonner la structure de la musique, en canalisant la créativité humaine dans des directions prévisibles.

Dutâr et *rubâb* : luths à cordes pincées d'Afghanistan

Les idées que nous développerons ici se rapportent à des recherches menées en Afghanistan, au cours des années soixante-dix et qui ont déjà fait l'objet de différentes publications (Baily 1976, 1977, 1981, 1985, 1994b). Tout en en rappelant les principes de bases, je me propose ici d'introduire de nouveaux points de vue. Les deux luths dont il est question sont le *rubâb* afghan et le *dutâr* hérati à quatorze cordes.

Le *rubâb* est un luth à double caisse de résonance échancrée, à manche court, comportant trois cordes principales et des jeux de bourdons et de cordes sympathiques. Instrument national de l'Afghanistan, il est joué dans plusieurs régions de ce pays. Le *dutâr*, lui, est un luth à long manche doté de dix ou onze cordes sympathiques et de chevilles le long du manche. Il est associé principalement à la ville de Hérat, en Afghanistan occidental. Le luth à quatorze cordes n'est pas un instrument ancien. Il fut inventé vers 1965 dans le but d'adapter le luth à long manche au jeu du répertoire du *rubâb*, permettant ainsi à l'instrument local de Hérat de participer à des ensembles urbains de musique kabouli avec un chanteur accompagné par l'harmonium à soufflet manuel, par le *tabla*, le *rubâb* et d'autres cordophones (Baily 1976).

Le répertoire du *rubâb* comprend des genres variés. Une pièce particulièrement appréciée par les Afghans est la pièce instrumentale en quatre parties appelée *naghma-ye chartuk* ou *naghma-ye kashâl* (pour un choix de ces pièces, voir Baily 1998). La figure 3 montre la notation d'un de ces morceaux en *Rag Yeman*[2]. Cette notation illustre certains points qui caractérisent la plupart des musiques de *dutâr*: elle est plus mélodique qu'harmonique et dénote une tendance vers un mouvement mélodique scalaire s'échelonnant à l'intérieur d'une octave, semblable, à beaucoup d'égards, à la structure de la musique de l'Inde du Nord.

Considérons maintenant le *rubâb* et le *dutâr* comme des claviers sur lesquels intervient la main gauche du musicien. Le *rubâb* a une partie frettée d'un registre

[2] On peut entendre une version de cette pièce jouée au *dutâr* par Gada Mohammad, CD Ocora 560080 HM 83 DDD « Afghanistan. *Rubâb* et *dutâr* ».

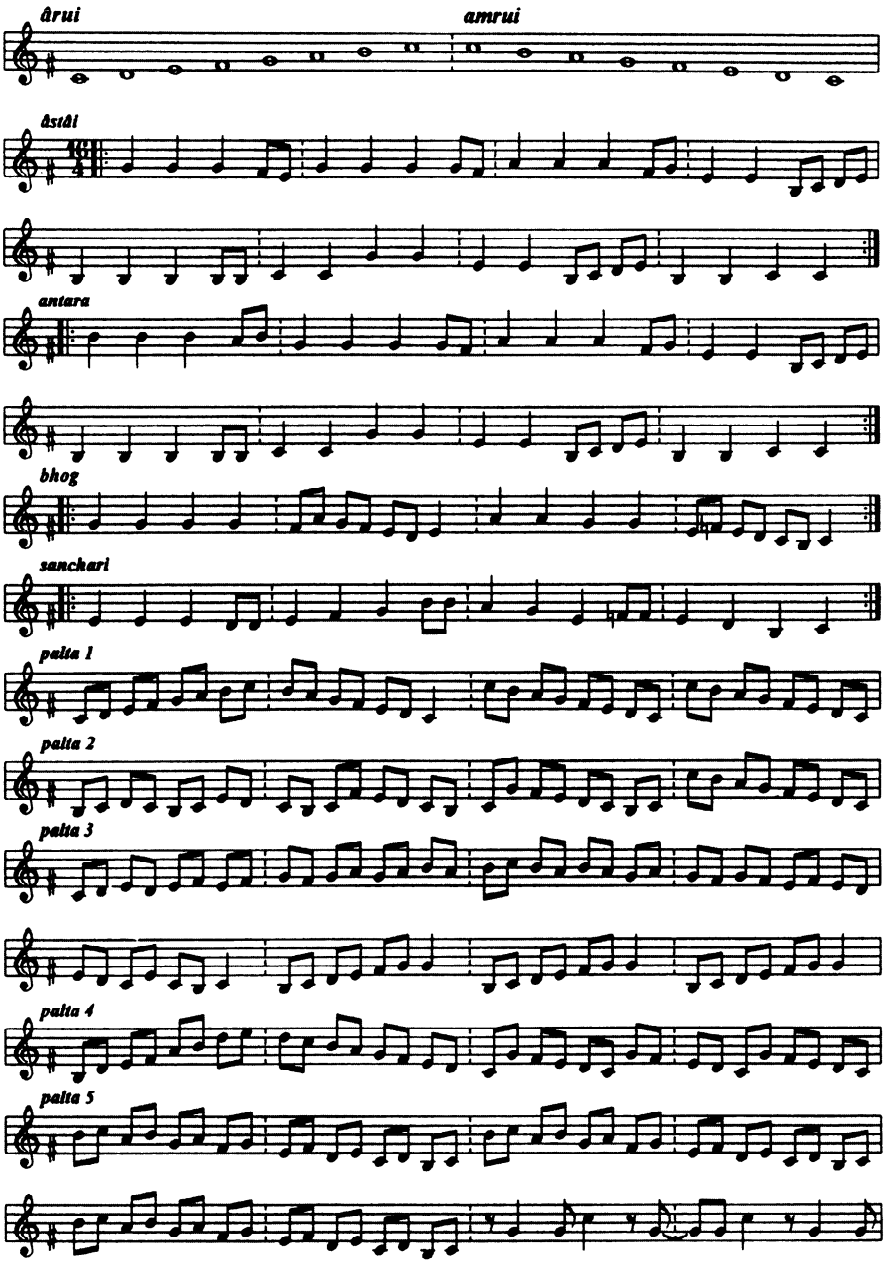


Fig. 3 : *Naghma kashâl* en Rag *Yeman*

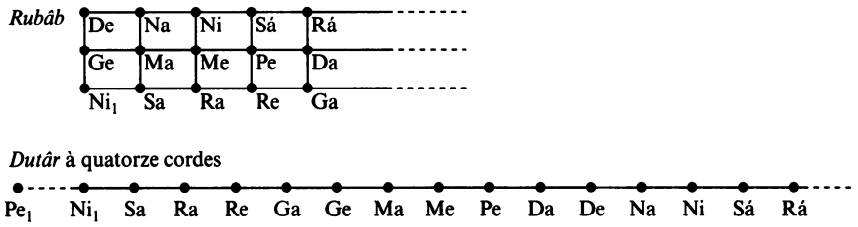


Fig. 4: Disposition des notes sur le *dutâr* et le *rubâb*

d'une neuvième et les frettes sont disposées de manière à donner un accordage approximativement tempéré avec douze demi-tons pour une octave. Le *dutâr* a une plus grande surface frettée s'étendant jusqu'à une quarte au-dessous de la hauteur généralement considérée comme la tonique. Le *dutâr* est accordé une octave plus haut que le *rubâb*. Du point de vue des mouvements de la main gauche, la différence principale entre les deux instruments est la suivante: alors que les notes sont disposées sur trois cordes pour le *rubâb*, ce que j'appelle une disposition étagée, les mêmes notes (une octave plus haut) sont placées sur une seule rangée pour le *dutâr*, j'appelle ceci une disposition linéaire. La disposition des notes est montrée à la figure 4, selon le système de notation *sargam* qu'utilisent de nombreux musiciens afghans. Je montrerai plus loin combien l'agencement des notes, qui dépend de la morphologie de l'instrument, a d'influence sur l'interprétation.

Interactions entre la morphologie de l'instrument et le système sensori-moteur humain

Trois aspects sont ici pris en considération: le premier se rapporte à la perception de la disposition spatiale du clavier; le second examine la façon dont la main gauche et ses doigts se meuvent par rapport au clavier; le troisième étudie la manière dont la main droite fait vibrer les cordes mélodiques[3].

Visualiser les modes

Une façon de concevoir le jeu de luths tels que le *rubâb* et le *dutâr* est de s'imaginer qu'en jouant une mélodie, le musicien crée une succession de cibles et qu'il y répond en retour: les cibles étant les positions des notes, l'endroit où l'on place ses doigts

[3] Les données sur lesquelles je fonde mon argumentation dérivent, dans une certaine mesure, de mon expérience du jeu de ces deux types de luths. Il s'agit d'un exemple d'apprentissage de la musique en tant que technique de recherche en ethnomusicologie (Baily 1994b), qui vise une prise de conscience de ce qui se passe au niveau de l'interface entre l'instrument de musique et le système sensori-moteur humain.

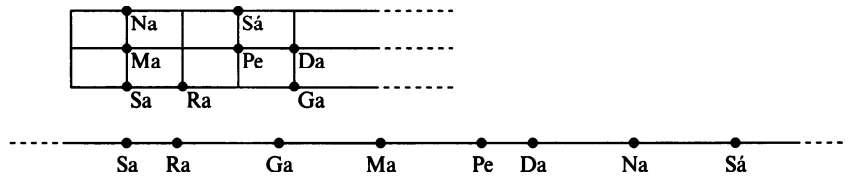


Fig. 5: Disposition des notes pour *Bairami* sur le *rubâb* et le *dutâr*

pour «appuyer» les cordes. Conçue comme un clavier, la disposition étagée du *rubâb* est un cadre spatial plus facile à manipuler du fait que l'information spatiale est encodée en deux dimensions plutôt qu'en une.

Par exemple, un mode mélodique très commun joué au *dutâr* et au *rubâb* est appelé *Bairami*, semblable au mode phrygien ou au mode en mi. La figure 5 montre la disposition étagée des notes sur le *rubâb* et celle, linéaire, des notes sur le *dutâr*.

Il est plus facile d' «atteindre» les positions des notes sur le *rubâb*, c'est-à-dire d'identifier la localisation des notes et de leur répondre correctement. Dans la pratique, cela implique que l'on a plus de chance de se tromper sur le *dutâr*, en «touchant» la mauvaise note, par exemple. Pour éviter les erreurs, on doit jouer le *dutâr* plus lentement que le *rubâb* et mieux se concentrer sur l'emplacement de chaque

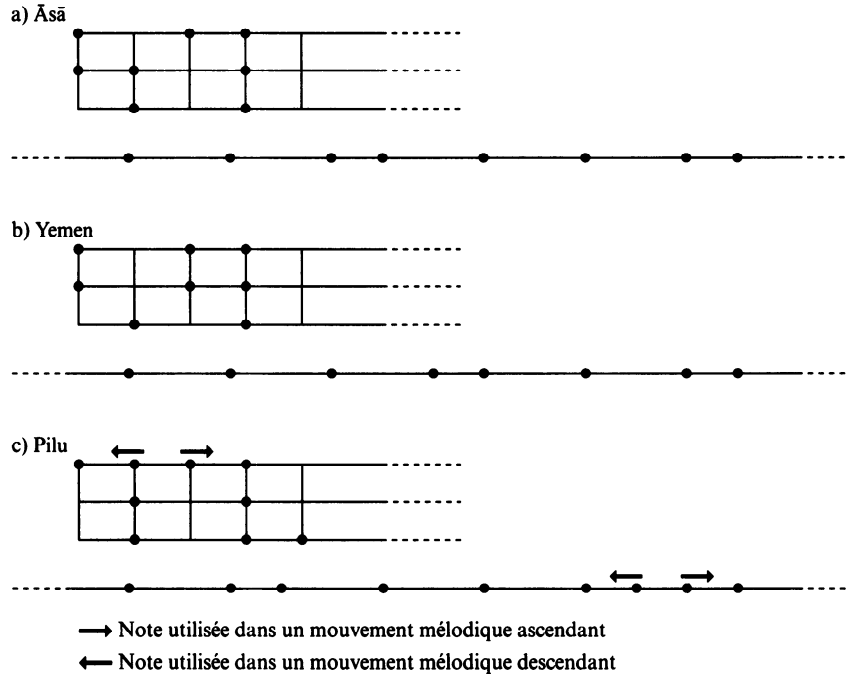


Fig. 6: Disposition des notes pour *Asa*, *Yeman* et *Pilu* sur le *rubâb* et le *dutâr*.

note. La difficulté à localiser la position des notes est d'autant plus grande que bon nombre de modes différents sont joués au *rubâb*, ce qui entraîne différentes configurations des positions des notes (Baily 1981).

Les configurations caractérisant les différents modes sont plus facilement mémorisées sur le plan bidimensionnel de la disposition étagée du *rubâb* que sur le plan unidimensionnel de la disposition linéaire du *dutâr*, qui est particulièrement difficiles à maîtriser.

Dans l'apprentissage d'instruments tels que le *rubâb* et le *dutâr*, l'information visuelle est très importante, et il est certain qu'au début, on se représente mentalement un clavier et ses positions dans un cadre visuel. Après une longue période d'apprentissage moteur, on voit les positions des notes dans un cadre spatial plus abstrait, que l'on appréhende de façon aussi bien visuelle, auditive, kinesthésique que motrice. Mais apparemment, le *dutâr* continue à dépendre plus de l'information visuelle : par exemple, si l'on bande les yeux d'un musicien son jeu en sera fortement perturbé.

Les mouvements des doigts par rapport à ceux de la main

Un deuxième facteur, qui n'est pas sans rapport avec le premier, concerne la précision et la vitesse relatives des mouvements des doigts et des mains. Jouer l'échelle ascendante ou descendante d'une octave (c'est-à-dire une séquence de huit notes comprises dans une octave) au *rubâb* nécessite uniquement le mouvement des doigts. Les notes requises « tombent sous les doigts ». En cela le jeu du *rubâb* ressemble à celui du violon en première position, tel qu'on le trouve dans la plupart des interprétations de musiques populaires. Jouer la même échelle au *dutâr* requiert beaucoup plus le mouvement de la main que des doigts. Les changements de position de la main sont effectués par des mouvements d'épaule et de coude. L'information visuelle est indispensable pour contrôler ces mouvements, alors que les doigts, eux, peuvent se mouvoir essentiellement sous contrôle kinesthésique. En outre, les mouvements de doigts sont d'habitude plus rapides et plus précis que ceux de la main.

La différence entre le *rubâb* et le *dutâr* illustre bien le principe de la compatibilité entre le stimulus et la réponse, ainsi que la notion de « concordance parfaite » entre l'agencement d'un clavier ou d'un panneau de contrôle et les mouvements requis pour utiliser une telle surface active. Les différentes structures scalaires comprises dans la musique conviennent mieux à la disposition étagée du *rubâb* qu'à celle, linéaire, du *dutâr*. Les compositions telles que *naghma-ye chartuk* (*naghma-ye kashâl*) furent vraisemblablement créées à l'origine pour le *rubâb*.

Cette conclusion sur la compatibilité se retrouve confirmée lorsque l'on considère le *dutâr* ancien, celui à partir duquel s'élabora, entre 1950 et 1965, l'actuel instrument à quatorze cordes (Baily 1976). Le mot « *dutâr* » signifie « deux cordes », ce qui était précisément le cas de cet instrument, avec ses deux cordes de soie ou de boyau accordées à la quarte. La musique jouée sur ce genre de *dutâr* était structurée en tétracordes plutôt qu'en octaves et requérait un jeu plus séquentiel que scalaire. La figure 7 montre un exemple très simple d'une mélodie de ce type.

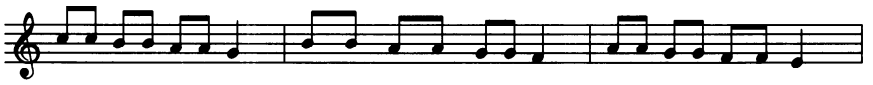


Fig. 7: Mélodie en séquences typique

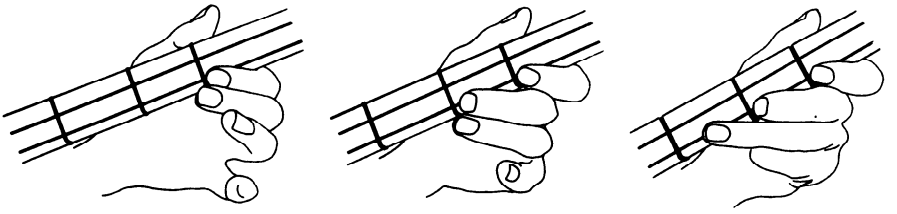


Fig.8: Utilisation des trois doigts sur un *dutâr* à deux cordes

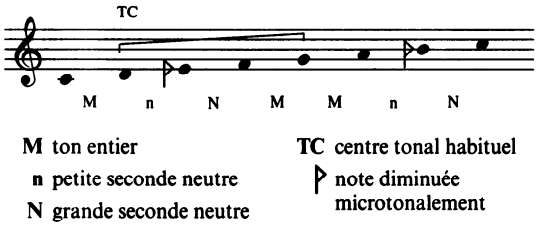


Fig. 9: Le mode Bairami au *dutâr* à deux cordes

Sur le plan gestuel, le schéma typique des mouvements de la main est une séquence descendante de positions où l'index, le majeur et l'annulaire interviennent chaque fois en groupe (Baily 1985) (voir fig. 8)[4].

L'ancien *dutâr* à deux cordes avait un nombre limité de frettes, ne permettant de jouer que quelques modes. Les intervalles de ces modes comportent certaines secondes neutres, que l'on retrouve dans la musique iranienne (Baily 1976). La figure 9 montre comment on pourrait placer sur le *dutâr* à deux cordes un mode s'approchant du *Bairami* (du Na_1 au Dha). Remarquons que toutes les notes données par les frettes à l'intérieur de ce registre font partie de ce mode, ce qui limite passablement les chances de se tromper[5].

---

[4] L'emploi de trois doigts en tant que composantes indépendantes est bien marqué dans le jeu des luths persans. Le lien anatomique entre le majeur et l'annulaire, servis par le même tendon, rend l'indépendance difficile à réaliser. La solution qu'adoptent les joueurs de dutâr est d'employer ce que j'appelle un jeu de trois doigts et deux composantes ayant plus souvent recours à de petits mouvements de la main (Baily 1977: 319).

[5] La «perception du phénomène du mode» est un aspect important de la connaissance musicale peu étudié jusqu'ici. Dans la musique du Moyen Orient de l'Asie du Sud l'utilisation de séries restreintes de notes, surtout dans les sections à rythmes libres telles que le *taqsim*, *l'alap* et le *shakl*, établit

Les structures de la main droite

Tout ce que nous avons décrit jusqu'ici concerne la main gauche. La main droite, quant à elle, soulève d'autres questions. Le *rubâb* et le *dutâr* sont tous deux joués *punteado*, avec un plectre. Il existe dans le jeu du *rubâb* une grande disparité entre les attaques vers le haut et celles vers le bas, due en partie à la position fortement inclinée de la main droite. L'attaque vers le bas est puissante, doublée de la percussion de la main droite sur la table en peau de l'instrument quand le plectre frappe les cordes. L'attaque vers le haut est de plus faible amplitude et plus douce, sans bruit de peau. Le contraste entre les caractéristiques acoustiques de ces deux types d'attaques permet au musicien qui joue du *rubâb*, de créer un riche éventail de motifs rythmiques, en mettant ces deux éléments en séquences, selon une série de règles simples (Baily 1987, 1991).

La technique complexe de la main droite du *rubâb* a été transposée sur le *dutâr*. Là aussi, l'attaque vers le bas est plus puissante et percussive que celle vers le haut. Mais sur le plan ergonomique, le *dutâr* est plus simple à manier car la main droite s'occupe d'une seule corde mélodique au lieu de trois. Cela évite les mouvements croisés que le plectre doit effectuer pour passer d'une corde à l'autre sur le *rubâb*. La corde mélodique unique du *dutâr* élimine surtout le problème technique du changement de cordes après l'attaque vers le bas et juste avant qu'une attaque vers le haut ne lui succède, entraînant l'interpolation d'un mouvement latéral supplémentaire (Baily 1991: 158).

Un champ d'investigation plus large

Les styles musicaux varient considérablement selon qu'ils incorporent dans les schémas moteurs caractéristiques de leurs techniques d'interprétation les contraintes imposées par la morphologie de l'instrument, ainsi que les mouvements et les séquences de mouvements qui, par essence, se laissent facilement organiser par le système sensori-moteur de l'homme. Cependant, les contraintes inhérentes à une disposition spatiale particulière peuvent être transcendées de différentes façons. J'ai déjà montré (Baily 1977) que la transformation du *dutâr* hérati, un instrument de musique rurale à deux cordes, en un instrument d'art urbain et de musique populaire à quatorze cordes, se traduit par une perte en compatibilité et une exigence technique toujours plus grande pour le musicien (mesurable par le temps qu'il faut pour atteindre le niveau de compétence musicale reconnue par la société). Le simple fait d'indiquer ces relations ne répond pas à la question de savoir si c'est l'instrument qui donne sa forme à la musique ou bien s'il est choisi parce qu'il correspond à une musique préexistante. Dans le cas du *dutâr* à quatorze cordes,

rapidement une entité perceptuelle stable qui est perturbée de façon discordante lorsqu'on y introduit une note extérieure à la série, à moins de le faire de manière particulière et subtile. Comme c'est le cas dans les processus de modulation d'une note à l'autre.

l'instrument fut probablement transformé et équipé pour pouvoir jouer le répertoire à l'origine élaboré pour un autre instrument, le *rubâb*. L'idée qu'un instrument puisse donner forme à une musique est une hypothèse plus intéressante; elle montre, en effet, que la découverte de nouvelles façons de bouger par rapport à l'instrument peut créer de nouvelles musiques. Ceci expliquerait en partie les différences entre musique vocale et instrumentale, observées apparemment dans de nombreuses sociétés (Nettl 1964: 209).

Les cas où l'on peut identifier un instrument particulier, exclusivement avec un type de musique, sont peut-être assez rares. Les théories au sujet du rapport étroit entre la morphologie et la musique se heurtent à deux sortes de difficultés:

1. Des instruments aux morphologies différentes sont utilisés dans de nombreuses sociétés pour jouer la même musique et sont souvent réunis dans un seul orchestre (voir la musique irlandaise ou iranienne).
2. Certains instruments servent à jouer des musiques très différentes; c'est le cas par exemple du violon, de l'accordéon et de la guitare.

Pour ce qui est de la première difficulté, on reconnaît souvent qu'il existe des rapports spéciaux entre un instrument et sa musique. Dans la musique irlandaise on parle de l'«air de la flûte» ou de l'«air du violon» pour montrer que ces morceaux ont des caractéristiques qui les rendent particulièrement jouables sur les instruments en question.

Quant à la deuxième difficulté, des études interculturelles sur des instruments tels que le violon, l'accordéon et la guitare restent à faire, pour voir comment une même morphologie peut être utilisée de manières radicalement différentes. Un premier pas a été fait dans cette direction (Baily et Driver 1992), proposant une analyse du jeu de la guitare folk blues. L'étude de la guitare est particulièrement importante. Cet instrument, peu utilisé dans la musique classique européenne, devint, au siècle dernier, l'instrument majeur de la musique populaire dans de nombreuses régions du monde. La guitare est l'instrument par excellence du XX^{e} siècle.

La guitare a montré un grand dynamisme morphologique, spécialement pendant ces cent dernières années. Il existe plus d'une sorte de guitare, et il s'avère que les petites variations morphologiques nous renseignent déjà un peu sur leur adaptation aux différents types de musique. Lorsqu'on étudie l'interface homme-guitare, un certain nombre de facteurs doivent être pris en considération. Il y a la forme générale, échancrée, de la guitare, conçue pour que le musicien puisse facilement tenir l'instrument lorsqu'il est assis. Bien qu'il existe là encore des variantes, l'instrument standard a six cordes ou six chœurs. Il a une disposition étagée, ce qui permet des mouvements mélodiques transversaux sur les cordes, plutôt que le long de celles-ci. L'accordage standard est en «mi_1 si sol ré la_1 mi_1», mais il existe aussi d'autres accordages. Les cordes sont soit en nylon (anciennement en boyau), soit en acier; le calibre exact de chacune d'entre elles a une grande influence sur le timbre, le toucher, la réceptivité au vibrato ou l'élasticité de la corde dans les mouvements de traction latérale pour augmenter légèrement la hauteur. La précision de l'écart entre les cordes ainsi que la largeur et la courbure du manche sont cruciales. La gui-

tare classique a un manche plat, mais la guitare électrique requiert une certaine courbure destinée, à l'origine, à faciliter les accords à travers les six cordes. La hauteur et la largeur des frettes sont aussi des facteurs importants. L'agencement de la guitare moderne permet de jouer à la fois de façon mélodique et harmonique (accords), en atteignant les notes de manière successive ou simultanée.

Le style de la guitare folk blues

Cette recherche sur le style de la guitare folk blues repose essentiellement sur Baily et Driver (1992)[6]. Dans la musique de blues, nous avons surtout affaire au blues à douze mesures, qui utilise trois accords principaux : la tonique, la sous-dominante et la septième de dominante. Dans le style de la guitare folk blues, on fait vibrer les cordes en les attaquant avec le pouce, l'index et le majeur de la main droite. Celle-ci ne bouge pas librement mais elle est soutenue par l'annulaire et l'auriculaire qui reposent sur la table de l'instrument. Le pouce est utilisé soit pour jouer une partie de basse, pincée sur deux ou trois cordes graves (souvent étouffées par le gras de la paume), soit une partie de basse plus mélodique impliquant l'attaque d'une séquence de notes avec le pouce. Dans l'aigu, l'index, et éventuellement le majeur, sont également employés pour jouer des phrases mélodiques qui complètent la ligne vocale ou qui lui répondent. Ainsi, on peut distinguer deux parties dans le style de la guitare folk blues : une ligne aiguë sur les cordes supérieures et une grave sur les cordes inférieures. Nous avons là affaire à une façon tout à fait particulière de bouger la main droite : différente de la technique d'attaque des cordes avec un plectre ou les doigts ; ou du jeu mélodique sur une seule corde *punteado* avec un plectre ou les doigts ; ou du roulement *rasgueado* du flamenco ; ou encore de l'usage du pouce, de l'index et du majeur en bloc ou en *arpeggios*. La main gauche utilise quatre doigts, avec le pouce entourant le manche, servant parfois à appuyer la sixième corde. On a tendance à utiliser la main gauche de façon à aborder l'accord avec deux ou trois doigts, laissant un ou deux doigts libres pour appuyer certaines cordes tout en conservant ces formes.

A peu près tous les accompagnements à la guitare folk blues se font dans une des cinq tonalités majeures – mi, la, sol, ré, do – en accordage standard ou en trois accordages modifiés : ré ouvert ou accordage de Sébastopol, sol ouvert ou accordage espagnol et un accordage en ré mineur. A leur tour, ces choix de tonalités et d'accordages semblent être déterminés par deux facteurs : la sélection des notes qui donnent la gamme blues ainsi que l'usage des cordes à vide. Voyons cela de plus près.

---

[6] Les analyses de la guitare folk blues découlent en partie de ma propre expérience de la pratique de ce genre musical. Je suis aussi extrêmement reconnaissant à David Evans, qui anima un colloque de recherche sur ce sujet à Goldsmith en novembre 1991, et fit une démonstration d'accompagnements de blues dans différentes tonalités et divers accordages, filmée en vidéo à des fins d'analyses ultérieures. Je le remercie pour son aide, sa générosité et pour avoir partagé avec nous sa connaissance approfondie et son enthousiasme pour la guitare folk blues.

Beaucoup de mélodies de blues utilisent une gamme blues pentatonique avec des notes « bleues » (*blue notes*). Cette gamme peut être configurée comme suit : fondamentale, tierce neutre, quarte, quinte et septième neutre. Les intervalles neutres sont les fameuses *blue notes*, quelque part entre la tierce mineure et la majeure et entre la septième mineure et la majeure. L'origine de cette gamme reste controversée, mais on peut vraisemblablement supposer que ces intervalles étaient utilisés dans le chant, par exemple dans les *field hollers*, avant que les instruments à hauteur fixe comme le piano, la guitare et l'harmonica n'aient fait leur apparition pour accompagner le blues. Différentes techniques de jeu ont été trouvées pour réaliser ou suggérer les *blue notes*, en tirant latéralement les cordes sur la guitare (*bending the note*) ou en jouant une succession rapide de tierces majeures et mineures sur le piano. Dans le style de la guitare folk blues, on évite d'habitude de faire sonner les tierces majeures, en choisissant sur le manche fretté de l'instrument des tonalités et des accords qui ne les mettent pas trop en valeur ou en étouffant certaines cordes. Si les tierces et les septièmes ne sont pas disponibles, on préférera les formes mineures de ces intervalles à leurs formes majeures.

De même, le choix des tonalités et la configuration des accords sont très influencés par la présence des cordes à vide, qui donnent la tonique ou d'autres notes importantes telles que la dominante et la sous-dominante. De ce fait, le jeu de la guitare folk blues tend à se faire en « première position ». Dans certaines tonalités ou dans certains accordages, ces cordes à vide sont situées dans le grave, pour qu'on puisse les attaquer avec le pouce pendant que la main gauche prend des formes d'accords dyadiques ou triadiques, plus haut sur le manche, pour jouer les phrases mélodiques.

Nous nous bornerons ici à citer un seul exemple. La tonalité de mi est probablement la plus courante pour l'accordage standard du folk blues. On en devine aisément la raison. La position de base de l'accord de mi et les hauteurs relatives sont :

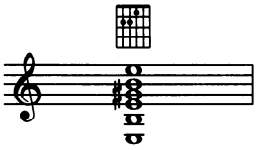


Fig. 10 : Accord de mi majeur sur la guitare

Les deux cordes extérieures (première et sixième) sont toutes les deux des mi. Si elles sont touchées par erreur, cela n'a pas d'importance, elles donnent la tonique. La dominante – si – est présente en tant que deuxième corde à vide. Sur la troisième corde (sol), on utilise l'index pour suggérer une *blue note*, en alternant les tierces majeure et mineure. La quatrième corde à vide donne une septième mineure (ré), et la cinquième corde à vide est la sous-dominante (la). Toutes les notes de la gamme blues pentatonique de base sont présentes dans la position de l'accord ou sur les cordes à vide. Alors que les cordes graves sont mises en vibration par le pouce, on peut utiliser différentes formes mobiles sur les cordes aiguës :

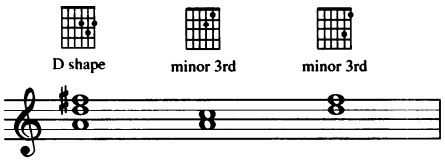


Fig. 11: Formes mobiles utilisées dans la tonalité de mi

La disposition spatiale des notes et le placement des cordes à vide impliquent que chaque tonalité a une qualité particulière pour ce qui est des possibilités et des limites. Le caractère d'un morceau joué dans une certaine tonalité ou dans un certain accordage ne peut, dans la plupart des cas, être reproduit dans une autre tonalité ou dans un autre accordage. Si la tessiture du chanteur nécessite un changement de hauteur, cela peut être réalisé par le changement de l'accordage ou bien par l'emploi d'un capodastre.

Ces considérations nous amènent à conclure que le style de la guitare folk blues est hautement compatible avec la disposition spatiale de la guitare et qu'il s'est développé en employant certaines particularités intrinsèques de cet instrument. Le style est basé sur quelques accords fondamentaux et des formes mobiles dyadiques et triadiques. Les facteurs ergonomiques sont surtout évidents dans le maniement des cordes à vide, qui lient la musique à certaines configurations et expliquent les différentes caractéristiques des diverses tonalités. Les traits spécifiques du style de la guitare folk blues sont mis en évidence, lorsqu'on compare celui-ci avec le style moderne du blues lead qui, joué d'habitude avec un plectre sur une guitare électrique, relativise les qualités particulières de chaque tonalité ou de chaque accordage. Ce style sur une corde utilise plus la flexion de la corde, n'emploie que l'accordage standard, évite les cordes à vide et se sert de positions d'accord et de figures mélodiques mobiles, capables de fonctionner dans n'importe quelle tonalité. Il n'a pas recours au capotasto, qui est considéré comme une béquille.

La pensée spatio-motrice dans l'interprétation musicale

Quel enseignement peut-on tirer de cette application d'idées émanant de la psychologie expérimentale à l'étude de la musique? Le travail sur le *rubâb*, le *dutâr* et la guitare que nous venons de décrire, permet d'identifier une série de facteurs agissant sur l'interface entre le système sensori-moteur de l'homme et l'instrument de musique. De plus, il montre comment la morphologie de l'instrument peut façonner les structures de la création musicale. Les relations qui semblent agir au niveau de l'interface sont de nature ergonomique. Elles révèlent l'étroite correspondance qui existe entre le corps et l'instrument. Dépassant la seule ergonomie, elles nous entraînent vers le domaine de la cognition.

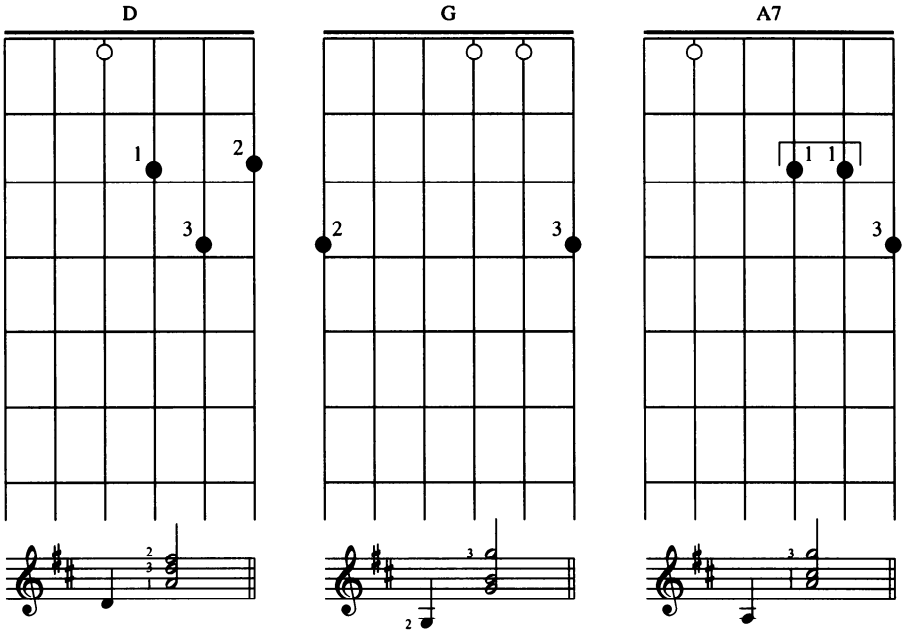
Jusque là, nous avons étudié la conceptualisation de l'interface du point de vue de l'analyste. Mais qu'en est-il de l'interprète ? Comment celui-ci conceptualise-t-il l'interface entre lui-même et son instrument ? Cela nous conduit à nous interroger sur ce que l'on pourrait appeler « la cognition de l'interprétation », où l'on tentera de comprendre ce qui se passe dans l'esprit de l'interprète en train de jouer. Nous nous heurtons ici à une complication méthodologique car l'interprète et l'analyste sont, en l'occurrence, une seule et même personne. Ces réflexions sur l'interface corps-instrument découlent en partie d'observations faites sur ma propre interprétation de la musique, au tout début de mon apprentissage. Ce genre d'idées ne peuvent émaner que d'une personne qui utilise son apprentissage de l'instrument pour mener une recherche technique en ethnomusicologie (Baily 1994b).

Du point de vue de « la cognition de l'interprétation », la surface active de l'instrument constitue une série d'endroits à visiter, la mélodie d'un morceau est l'ordre dans lequel les visiter ; en outre, il faut souvent agir dans les différents sites, en ajoutant des vibratos ou d'autres formes d'ornementation. La pensée musicale n'est pas structurée uniquement selon des schémas auditifs, mais aussi des schémas de mouvement, à l'intérieur de cet espace qui est défini par la disposition et la morphologie de la surface active de l'instrument. De même, les structures musicales ne sont pas mémorisées et exécutées comme des schémas purement auditifs, mais aussi en tant que séquences de mouvements organisés dans l'espace, ayant des répercussions visuelles, kinesthésiques, tactiles et auditives. C'est ce facteur de la disposition des notes et la manière de les appréhender qui nous conduit du domaine de l'ergonomie au monde des représentations cognitives.

Nous touchons ainsi à une des grandes différences entre la musicologie et l'ethnomusicologie, entre l'étude de l'art musical occidental et la musique non occidentale, entre la musique apprise et jouée d'après une notation écrite ou imprimée et la musique jouée sans partition, apprise par « tradition orale » et exécutée « de mémoire ». Les musicologues se sont intéressés avec raison aux partitions, à l'information qu'elles contiennent et à la manière dont elles doivent être interprétées en concert. Pour ma part, je pense que, dans le cas de nombreuses musiques étudiées par l'ethnomusicologie, l'équivalent de la partition est le schéma moteur, quelle que soit la manière dont il est perçu, et que l'interprétation musicale est contrôlée par les processus de la visualisation du mouvement, processus familiers à notre gestion quotidienne de l'espace tridimensionnel, et qui trouvent leur forme extrême dans la « visualisation du mouvement » du danseur.

Pour en revenir à la question de savoir comment aborder la représentation cognitive de l'interprète autochtone, nous avons quelques indices grâce à l'existence des représentations visuelles utilisées localement. On peut considérer la guitare comme un instrument exceptionnellement « spatial », se prêtant parfaitement à la pensée spatiale. La guitare et, avant elle, le luth européen, a une longue histoire de notation sur tablatures utilisant des lignes horizontales pour représenter les cordes et indiquant le doigté sur les frettes par des chiffres ou par des lettres. De telles tablatures existent encore de nos jours et constituent une forme de notation de l'action, expliquant au musicien ce qu'il doit faire plutôt que ce qu'il doit entendre. L'emploi de grilles d'accords fournit un autre indice sur la prédominance de la pensée

Accords en ré majeur



Accords en si mineur

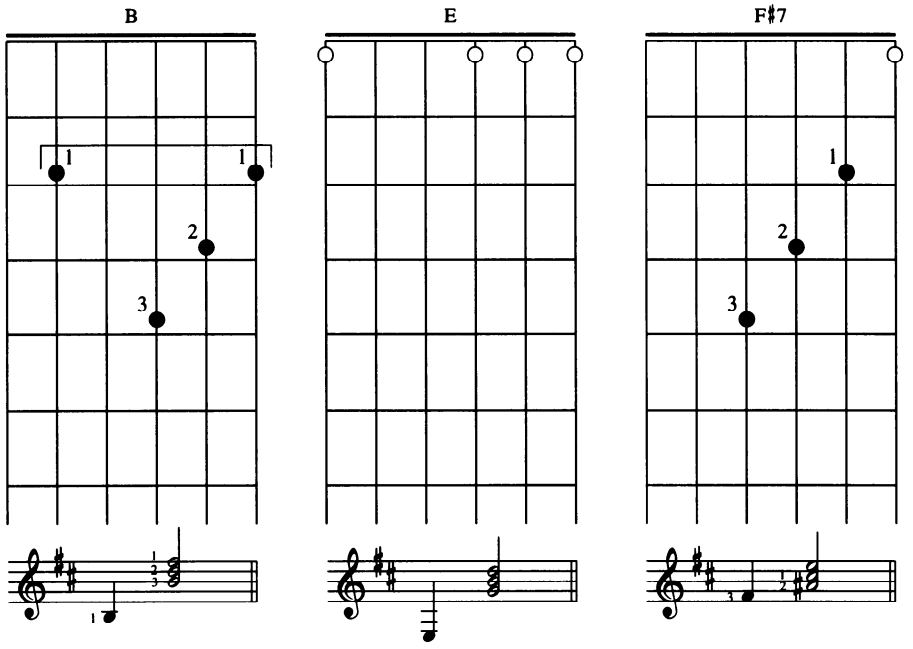


Fig. 12: Les grilles de la guitare

spatiale. Il s'agit d'une sorte de notation d'emblée utilisable par le guitariste. A peine est-il besoin d'apprendre à l'utiliser, tant elle représente visiblement la manière dont les guitaristes réfléchissent au placement de leurs doigts pour produire des accords.

Il en va presque de même pour le *rubâb*. Pendant ma toute première leçon de *rubâb*, à Kaboul en 1973, avec Ustad Mohammad Omar, alors doyen des joueurs de rubâb d'Afghanistan, je dus dessiner un diagramme du manche de l'instrument avec ses trois cordes et ses quatre frettes et inscrire le nom de chaque note dans sa position exacte. Le diagramme ressemblait plus ou moins à la figure 13, qui est un schéma plus récent. Il reste bien entendu encore beaucoup à faire dans le domaine de l'application d'idées dérivées de la psychologie expérimentale pour découvrir tous les moyens permettant de dire que la musique est «enracinée dans le corps humain» (John Blacking 1972, cité par Baily 1994a: 3).

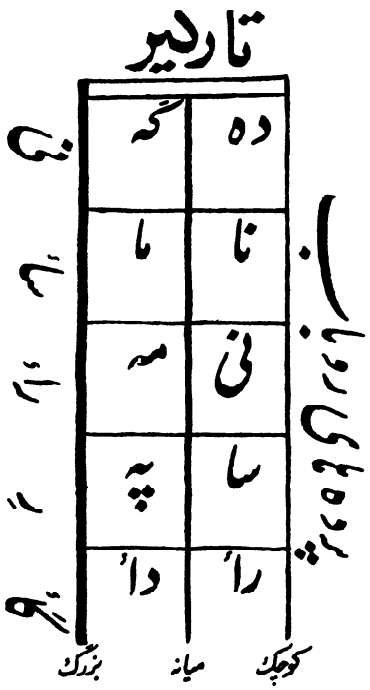


Fig. 13: Un diagramme afghan des notes du *rubâb*

Références bibliographiques

BAILY John

1976 «Recent changes in the dutâr of Herat», *Asian Music*, 8(1): 29-64. Reprinted in K. Shelemay, ed., *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*. Volume 6. *Musical Processes, Resources and Technologies*. New York: Garland. 1990, 223-258.

1977 «Movement patterns in playing the Herati dutâr», in John Blacking ed., *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 275-330.

1981 «A system of modes used in the urban music of Afghanistan», *Ethnomusicology*, XXV (1): 1-39.

1985 «Music structure and human movement», in Peter Howell, Ian Cross and Robert West, eds., *Musical Structure and Cognition*, Academic Press, London, 237-258. Reprinted as «Struttura musicale e movimento umano», il Tullia Magrini (ed) *Uomini et Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna: Bologna. 1995, 183-212.

1987 «Principes d'improvisation rythmique dans le jeu du rubâb d'Afghanistan», in Bernard Lortat-Jacob ed.: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF, 175-188. (Version anglaise: «Principles of Rhythmic Improvisation for the Afghan Rubâb» in *International Council for Traditional Music UK Chapter Bulletin*, 1989: 3-16.

→ 1988 «Anthropological and Psychological Approaches to the Study of Music Theory and Musical Cognition», *Yearbook for Traditional Music*, 20: 114-124.

1991 «Some cognitive aspects of motor planning in musical performance», *Psychologica Belgica*, XXXI (2) (Paris): 147-162.

1994a *John Blacking: Dialogue with the Ancestors.* The John Blacking Memorial Lecture 1991. London: Goldsmiths College.
1994b «Learning to perform as a research technique in ethnomusicology», in Kyo-chul chung and Uwe Pätzold eds: *Lux Oriente-Encounters of Cultures in Scientific Musical Research. A feschrift for Robert Günther.* University of Cologne.
1997 «The naghma-ye kashal of Afghanistan», *British Journal of Ethnomusicology* (6): 117-163.

BAILY John and Peter DRIVER
1992 Spatio-motor thinking in playing folk blues guitar», *The World of Music*, Ellen Kosdoff ed.: Special issue on Ethnomusicology and Music Cognition 34(3): 57-71.

CLARKE Eric
1988 «Generative Principles in Music Performance», in John Sloboda, ed.: *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation and Composition.* Oxford: Clarendon Press: 1-26.

EVANS David
1991 Video of «Favorite Keys and Tunings of Folk Blues Guitarists.» Research Colloquium given at Goldsmiths College. London: University of London.

NETTL Bruno
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology.* New York: Free Press of Glencoe.

RÉSUMÉ

L'instrument de musique est une sorte de transducteur qui convertit les schémas de mouvements corporels en structures sonores. En analysant deux luths à cordes pincées d'Afghanistan: le *dutâr* à quatorze cordes de Hérat et le *rubâb*, on aborde ici l'interface entre le système sensori-moteur humain et la disposition spatiale de l'instrument de musique. Cette comparaison montre comment certains aspects de la structure mélodique s'adaptent ergonomiquement à la morphologie de l'instrument. Appliquant cette approche au jeu de la guitare folk blues, on remarque que, pour ces instruments, le musicien peut conceptualiser les structures musicales en terme d'action, en une sorte de «pensée en mouvements».

LE GESTE DIVINISÉ
Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidental)

Franck Bernède

Cet article concerne l'étude des relations entre gestes rituels et musicaux. En Himalaya, où nombre de cérémonies religieuses associent la musique et la danse, les publications qui prennent en compte l'aspect performatif des rituels restent encore extrêmement limitées, la majorité des recherches ayant été réalisées dans des perspectives ethnologique, sociologique ou linguistique. Parmi les nombreuses cérémonies de type oraculaire de l'Himalaya occidental, le *jāgar* kumaoni dont il sera ici question, apparaît comme l'une des plus achevées sur le plan des interactions entre structures narratives, musicales et chorégraphiques. Loin d'occuper de simples fonctions ornementales, la musique et la danse s'y affirment comme co-constitutives de la structure rituelle. Prenant appui sur la description d'une séance type, on isolera la pluralité des gestes exprimés par les différents intervenants. On s'attachera à décrypter les techniques et les représentations symboliques auxquelles ils sont associés. Replaçant enfin cette lecture musicologique dans une perspective globale, on réfléchira au rôle joué par les procédés techniques et les stratégies musicales dans l'organisation spatio-temporelle du rituel[1].

Repères

Les Kumaoni regroupent sous le vocable de *jāgar* un ensemble de cérémonies qui peuvent être divisées en deux grandes classes: les cultes domestiques (*gharau-ka jāgar*) et les cérémonies de temples (*dhuṇi-ka jāgar*)[2]. Ces rituels, dont les objectifs

---

[1] La documentation réunie pour l'élaboration de ce travail prend appui sur un corpus d'enregistrements digitaux et de films vidéo réalisés par l'auteur entre 1989 et 2000 au Kumaon et dans l'extrême ouest du Népal. La description et les analyses proposées se fondent plus particulièrement sur deux séances de *jāgar* enregistrées et filmées à Almora (Kumaon, Uttaranchal, Inde du Nord) en mars 1999. La première dans la maison même du médium, une femme de caste Tamāta (chaudronniers), la seconde dans la maison d'un brahmane, les deux séances ayant été effectuées par les mêmes interprètes. Tous mes remerciements vont à Maheswar Joshi, Pascale Haag-Bernède, Mireille Helffer, Fernand Meyer, Marie Lecomte-Tilouine et Philippe Ramirez pour leurs commentaires et suggestions lors de l'élaboration de cet article.

[2] Pour une présentation anthropologique du *jāgar*, on consultera les travaux de Gaborieau (1975), Quayle (1981), Leavitt (1985) et Fanger (1990). Sur la pluralité des formes de *jāgar*, *cf.* Krengel (1999: 266-67). Pour un présentation sonore du *jāgar* domestique et des traditions musicales de l'Himalaya occidental, cf. Bernède (1997).

sont aussi bien religieux que thérapeutiques, se présentent en outre comme de puissants régulateurs des conflits sociaux et territoriaux. Ils ont pour objet la consultation de divinités villageoises (*gaum̐ dyāpt*) ou de héros divinisés (*bir dyāpt*) par l'intermédiaire de médiums possédés. Immergées dans un hindouisme teinté d'influences tantriques, ces cérémonies sont fortement imprégnées par le nathisme, un courant religieux qui a marqué aussi bien l'hindouisme que le bouddhisme tantrique et dont on note encore aujourd'hui la présence dans tout le sous-continent indien et au Tibet[3]. L'un de ses fondateurs, Guru Gorakhnāth, est ici présenté comme le maître des divinités villageoises, une fonction à laquelle s'identifient les bardes au cours des séances[4].

Omniprésentes dans la vie religieuse des castes d'artisans intouchables du Kumaon[5], les cérémonies de *jāgar* sont effectuées tout au long de l'année. Elles se déroulent le plus souvent dans la maison même des commanditaires, quelle que soit leur caste. La décision d'organiser une séance revient à un spécialiste aux fonctions bien délimitées auquel les populations s'adressent tout d'abord. Cet oracle, le *puchhyār,* détermine par le biais d'une transe non musicalisée, accompagnée de divers procédés de divination, la pertinence d'une telle séance.

Le *jāgar* domestique, seul pris en compte ici, met en scène un panthéon villageois regroupé sous l'appellation générique de « divinités qui dansent » (*nāchne wali dyāpta*). Celles-ci s'incarnent dans des médiums (*dańgarī*), appelés *dyāptau-ka ghoda,* « cheval, monture du dieu », ou encore *nāchanera* « celui / celle qui danse ».

La cérémonie s'organise autour d'une formation musicale appelée *huḍko bājā*[6], du nom du tambour-sablier *huḍka* qui en est l'instrument principal. Elle rassemble quatre spécialistes. Le barde qui en est la figure dominante, cumule diverses fonctions, ce qui le rend malaisé à définir. Considéré comme le maître de toutes les divinités villageoises (*dyāptau-ka guru*), il est également l'initiateur des médiums qui les incarnent. Son statut nécessite une initiation de maître à disciple reçue en même temps que sa formation musicale dans le cadre familial. Le plus souvent de caste intouchable, sa fonction sacerdotale l'assimile néanmoins à un renonçant

---

[3] Sur le Nathisme, *cf.* Bhattacharya (1982 : 286-88) et Briggs (1982 [1938]).

[4] Selon la tradition, Dharam Dās, le premier maître de la lignée des bardes, aurait reçu de Guru Gorakhnāth la transmission initiatique des formules secrètes (*tantar mantar*) rendant effective la communication avec les divinités villageoises. Sur la légende de Dharam Dās, *cf.* Quayle (1981 : 129-30). Dans l'aire himalayenne, où les représentants de ce courant religieux semblent avoir toujours entretenu d'étroites relations avec les instances du pouvoir temporel (*cf.* Bouiller 1997), de nombreux mythes associent certains d'entre eux à la fondation de royautés, comme Chandanath à Jumla ou encore Ratanāth à Dang (deux districts au Népal de l'ouest). On ne s'étonnera donc pas de les retrouver dans le répertoire cérémoniel des bardes contemporains qui affirment être par ailleurs les descendants de musiciens de cour et généalogistes des rois.

[5] Situé dans la partie septentrionale du sous-continent indien, le Kumaon (Etat de l'Uttaranchal) est limité au Nord par le Tibet chinois, à l'Est par le Népal, la rivière Mahakalī constituant depuis 1815 la frontière administrative entre les deux pays. A l'Ouest, il est séparé du Garhwal par la rivière Alakananda qui prend sa source à Badrinath (l'une des quatre sources du Gange) et au Sud par les forêts du Terai et la plaine indo-gangétique.

[6] Le terme *bājā* est utilisé pour désigner les ensembles instrumentaux. En hindi, le verbe *bājā na* signifie faire résonner et par extension, jouer d'un instrument de musique.

Fig. 1: Bas-relief représentant Golū dyāpta, temple de Chittai (district d'Almora).

temporaire au cours de la cérémonie. Il est accompagné d'un joueur de plat en métal (*thāli-vala* ou *thāli-bājunera*) et de deux choristes (*hevāra*).

Le vocabulaire local permet de dresser le schéma structurel d'une séance type et de la subdiviser en six phases distinctes: le prologue (*naubat*), l'offrande de lumières et la récitation des noms divins (*saṇḍhyā*), le récit laudatif (*bhaṇau*), la danse de possession (*jāgar*), la consultation (*autāra hūṇa*) et la bénédiction finale (*asiś*). Concomitantes aux actes rituels, la musique et la danse s'affirment comme des vecteurs privilégiés de communication avec les dieux. Parmi ceux-ci, Golū, divinité locale associée à la notion de justice est l'une des plus représentatives (fig. 1). Avant d'aborder la description de la cérémonie, on résumera tout d'abord brièvement la geste du dieu qui en forme la trame narrative:

> «Le roi Jalrai de Champavath a sept femmes mais point d'enfant, il vénère les dieux, sans succès. Il voit une jeune femme dans un songe prophétique, la retrouve et l'épouse. Elle ne tarde pas à tomber enceinte et accouche d'un garçon. La jalousie des autres femmes les conduit à vouloir supprimer l'enfant par tous les moyens. Après bien des tentatives infructueuses, il est finalement enfermé dans une cage de fer et jeté dans la rivière Gori Ganga. Recueilli par une famille de pêcheurs qui ignore son ascendance royale, le jeune Goriyā / Golū (du nom de la rivière) affirme peu à peu ses origines. Prince de sang, il réclame comme il se doit un chèval à son père adoptif. En substitut, celui-ci lui façonne un cheval de bois que le héros va chevaucher jusqu'au palais de son géniteur. Là, il se fait reconnaître et, reprenant la place qui lui revient, ordonne l'exil des mauvaises reines. Parcourant sur son cheval de bois son royaume reconquis, il lutte contre l'injustice et finit ses jours retiré du monde»[7].

[7] Pour une version détaillée de la geste de Golū, cf. Agrawal (1982).

La séance

Prologue à la séance, le *naubat* opère avant tout une transformation de l'espace domestique en un espace rituel. Il fait l'objet de règles strictes en matière d'occupation spatiale. A chaque intervenant revient une orientation cardinale qui n'est évidemment pas sans incidence sur le déroulement du rite et des événement musicaux. Ainsi, le barde et ses assistants s'installent face au Sud[8]. Le médium, ici une femme, dirige son activité vers le Nord, faisant face aux régions divines et à son maître, le barde. Le *naubat* consiste en diverses purifications: aspersions parmi lesquelles un mélange d'eau, d'urine de vache et de cendres (*vibhut pani*), établissement d'un feu de renonçant (*dhuṇi*)[9] et du siège de la divinité (*dulaiṃcha*), préparation des ingrédients nécessaires aux offrandes (encens, lampes à huile, fruits, poudres de couleurs, etc.). Il comporte également une consécration des musiciens et de leurs instruments (fig. 2). Au plan musical, le *naubat*[10] est un prélude instrumental au cours duquel sont exposées toutes les cellules rythmiques (*chāl*) qui seront jouées lors des différentes phases du rituel[11]. Il constitue en somme la colonne vertébrale de la cérémonie, l'ossature rythmique sur laquelle s'appuient les mélodies chantées par le barde (*cf.* notation 1). De ces «cellules-mères» dérivent un certain nombre de variantes rythmiques qui, au-delà de leurs fonctions ornementales, constituent l'un des marqueurs sonores des lignages de musiciens.

Pour ainsi dire enchaînée au *naubat*, la phase *saṇḍhyā*[12] qui suit est une célébration de lumières (*arati*) accompagnée d'une invocation aux divinités. Après avoir reçu la bénédiction du barde, le médium effectue différents gestes rituels (*mudrā*) et s'auto-divinise par des impositions corporelles (*nyasā*). Il se purifie en absorbant l'eau lustrale (*bibhūt-pāni)* et en s'en aspergeant abondamment la tête. Il consacre et vénère enfin le siège du dieu (*dulaiṃcha*) avant de s'y asseoir[13]. Le commanditaire

---

[8] Le Sud correspond à la région des morts dans l'hindouisme. Cette direction cardinale des bardes lors du *jāgar*, assez généralisée, n'apparaît cependant pas comme exclusive. il n'est pas rare de les voir se tourner vers l'Est, une orientation considérée comme faste par la tradition.

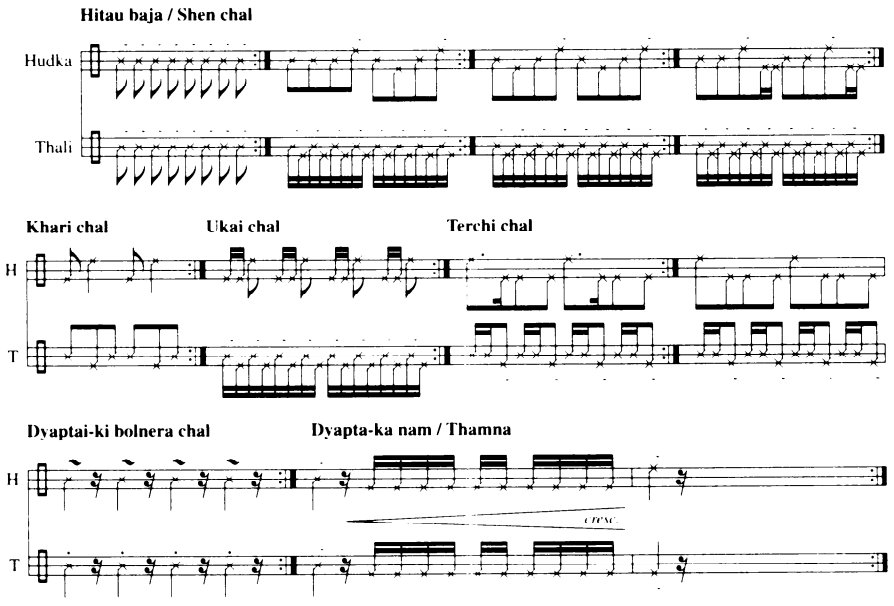
[9] Préalablement allumé à l'extérieur, le feu de renonçant (*dhuṇi*), associé à guru Gorakhnāth, est partiellement transvasé dans un plat de métal (*thālī*) qui sera traité comme son équivalent durant la séance. Aucune prééminence ne semble accordée à l'original. Bien souvent exécuté dans des maisons de hautes castes (*thūl jāt*), au centre desquelles se trouve le foyer domestique, l'introduction d'un feu de renonçant est particulièrement représentatif du courant saivaite sous-jacente au *jāgar*.

[10] Hormis son rôle de prélude instrumental dans le *jāgar* domestique, la forme musicale du *naubat* semble avoir été également employée comme signatures royales. Turner (1931: 554) mentionne son exécution quotidienne jouée au tambour *ḍhol* par la caste des tailleurs-musiciens Auji devant le palais dans l'ancien état du Tehri-Garhwal.

[11] Le nombre des cellules rythmiques (*chāl*) comme celui des formules mélodiques (*bhāg*) n'est pas limité. Il dépend essentiellement de l'habileté des musiciens.

[12] Les *saṇḍhyā* sont des moments de jonction délicats où les rites viennent consolider l'ordre du monde. Au matin (*rattai byāṇa*) le rite d'offrande (*pūjā*) et au soir (*byāla*) l'offrande de lumières (*arati*). Si le *byāla saṇḍhyā*, effectué au crépuscule, considéré comme un moment particulièrement dangereux, semble être le plus favorable pour l'exécution du *jāgar* domestique, il n'est pas exclusif. Certaines séances peuvent être organisées pendant la journée (notamment le matin).

[13] La position adoptée, accroupi, genoux en avant est particulièrement bien adaptée aux mouvements qui seront effectués dans la phase suivante. Elle favorise une grande mobilité de tous les membres.



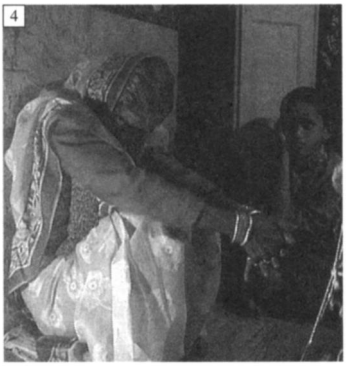
Notation 1 : Cycles rythmiques (*chal*) joués pendant le *naubat*
1. Appeler les dieux (*hitau baja / shen chal*)
2. Aller lentement, en se promenant (*dhimi mathu math chal / khari chal*)
3. Aller un peu plus vite (*thodi si tej chal / ukai chal*)
4. Aller très vite, en galopant, en s'enfuyant (*tej yani dauda lagunera chal / terchi chal*)
5. Quand le dieu parle (*dyaptai-ki bolnera chal*)
6. Le nom des dieux (*dyapta-ka nam / thamna*)
7. Quand le dieu parle (*dyaptai-ki bolner chal*)
8. Ramener dans le chemin (*kahim par galat ho to usko Josh dikha kar sahi par lane ki chal*) (à l'intention du *dangari* quand il commet des fautes)

de la séance (*saukar*) complète ces diverses purifications en projetant de l'urine de vache sur les murs et l'assemblée. La psalmodie de la *saṇḍhyā* effectuée par le barde est un chant de louange au crépuscule qui invoque le nom des divinités du panthéon brahmanique, des grands dieux (*thūl dyāpta*) comme les appellent les bardes, des Nāth déifiés et des divinités villageoises (dieux du sol, génies des forêts, des montagnes, etc.)[14]. Non mesurée, elle se développe sur un faible ambitus mêlant lignes mélodiques au parlé-chanté, chaque phrase étant introduite par un rapide *glissando* ascendant. Elle est ponctuée par un jeu de frappes de tambour. Cette phase peut donner lieu à quelques tremblements passagers du médium, contraction des pieds, agitation des membres inférieurs, répondant aux appels en *glissandi* lancés par le barde au début d'une série de noms divins.

L'enchaînement entre la *saṇḍhyā* et la phase du *bhaṇau* qui le suit s'effectue sans marqueur particulier du point de vue rituel, mais se signale par une remarquable

[14] Pour une liste des divinités invoquées, *cf.* Gaborieau 1975 : 150.

Fig. 2: Consécration du tambour-sablier par le médium.
Fig. 3: Le médium au début du *saṇḍhyā*.
Fig. 4: Déploiement de la divinité dans le corps du médium lors du récit laudatif (*bhanau*)
Fig. 5: Commande moi! Commande moi!
Fig. 6: Le médium plonge les mains dans les braises du *dhuṇi*.
Fig. 7: Divination par les grains de riz.
Fig. 8: Le médium menace ses patients pendant la phase de consultation.
Fig. 9: Le médium bénit un musicien.
Fig. 10: Projection de grains de riz pour chasser les bhut.
Fig. 11: Le médium à l'issue de la séance.

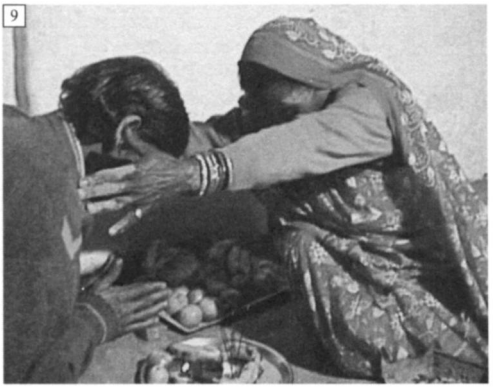


6

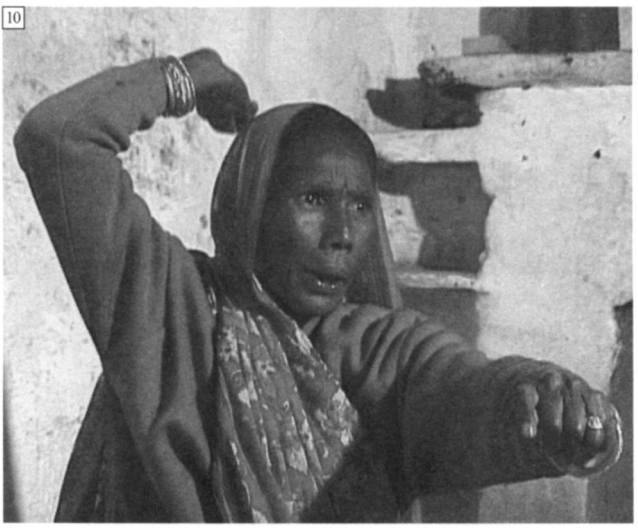
7

8

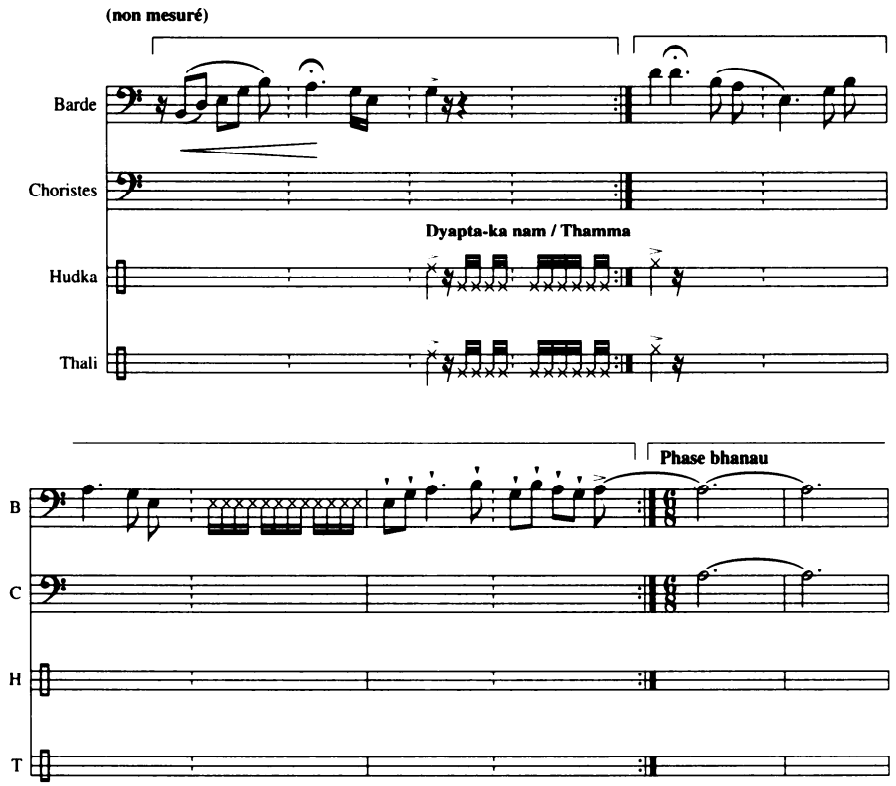
9



10



11



Notation 2: Pont musical «comme un serpent» entre les phases *saṇḍhyā* et *bhaṇau*

transition sonore. Un pont musical intitulé *syapaika jai chār* «semblable au serpent», suivi de la première intervention des choristes *hevāra*, en assure la jonction (*cf* notation 2). Répété en boucle plusieurs fois, il introduit à la phase suivante, le récit laudatif (*bhaṇau*) chanté par le barde.

Alors que la *saṇḍhyā* instaurait un climat sonore pendant lequel le médium s'immergeait dans une profonde concentration (fig. 3), il va peu à peu s'animer de mouvements à l'écoute du récit. Celui-ci, exécuté sur une pulsation ternaire accompagnant la mélodie, débute par une mise en scène du cadre de l'histoire et de ses protagonistes (*cf.* notation 3). Tout d'abord immobile, la femme médium est peu à peu prise par la description, son regard se fige. L'entrée brutale du plat de laiton (*thāli*), venant renforcer l'intensité du jeu de tambour, coïncide avec des mouvements latéraux de la tête et à des tremblements. Elle baisse lentement les bras entre les jambes, puis les tend devant elle, les paumes face à l'extérieur. Ces mouvements sont associés au déploiement de la divinité dans son corps (fig. 4), perçu comme trop étroit pour l'accueillir[15].

[15] Ce déploiement de la divinité à l'intérieur du corps du médium s'effectue à partir de la région du cœur.

Ils interviennent lors d'un changement mélodico-rythmique caractéristique opérant un glissement d'une pulsation ternaire à un rythme binaire (*cf.* notation 4). Soudainement projetée à genoux, le médium se balance d'avant en arrière, bras tendus et mains jointes. Cette posture introduit la première danse de possession, et prend place lors d'une brutale accélération du *tempo* et d'un renforcement de l'intensité sonore. Cette danse renvoie à l'union sexuelle du roi de Champavath et de Kālinkā, lors de laquelle fut conçu Golū, la divinité invoquée dans la séance par le chant du barde. Elle est immédiatement suivie d'une série de gestes qui montrent qu'il prend vie dans le corps de sa mère : des mouvements des bras d'arrière en avant en forme de huit évoquent les différentes phases de la grossesse.

Le texte chanté par le barde évoque ensuite tous les épisodes de l'histoire du dieu. A chacun d'entre eux correspondent des danses d'identification exécutées par le médium sur la même structure mélodico-rythmique, auxquelles se rajoutent de nombreux ornements et variations instrumentales. Cette phase appelée *jāgar*, du nom même de la cérémonie, narre la geste de la divinité. Elle est fondée sur un jeu alterné entre parties mélodiques et récitatifs qui devient progressivement plus rapide jusqu'au cri du médium qui marque l'acmé et induit à la résolution annonçant la phase de consultation (cf. schéma 1).

L'intrusion de la divinité dans le corps du médium, vécue comme un événement particulièrement douloureux, est exprimée par un cri d'une extraordinaire intensité. Aux yeux de l'assemblée, le dieu descend (*autāra gaiṁ*), il s'incarne en pénétrant par la fontanelle. Cette descente est saluée par le barde qui entonne un chant de reconnaissance (*cf.* notation 5). Elle est rapidement suivie d'une très brève mélopée du médium, considérée par tous comme un chant divin (*dyāpteki gīt*) incompréhensible aux hommes. Le dieu manifeste ensuite sa présence par des gestes d'une extrême violence accompagnés d'effroyables contractions. Puis le médium se redresse et se prosterne devant le barde en gémissant. La divinité demande à recevoir des ordres : « Commande moi ! Commande moi ! *ādeśa ! ādeśa !* » alors que le rythme des instruments va en s'accélérant. Les gestes exprimés sont alors en parfaite adéquation avec la structure rythmique. La mélodie monte brutalement d'un ton lorsque le médium se dénoue les cheveux et les emmêle. Le corps se balance à nouveau dans tous les sens (fig. 5). L'importance de cet acte est souligné par une nouvelle augmentation du volume sonore et une accélération du tempo. Le corps reste agité de soubresauts jusqu'à que des membres de l'assistance fassent une offrande (*pūjā*) au *guru*. Le plat de braises (*dhuṇi*) est alors posé aux pieds du

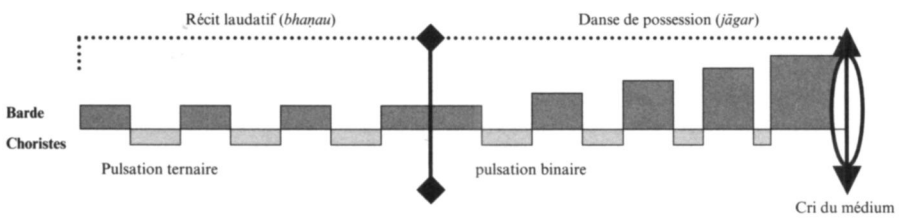
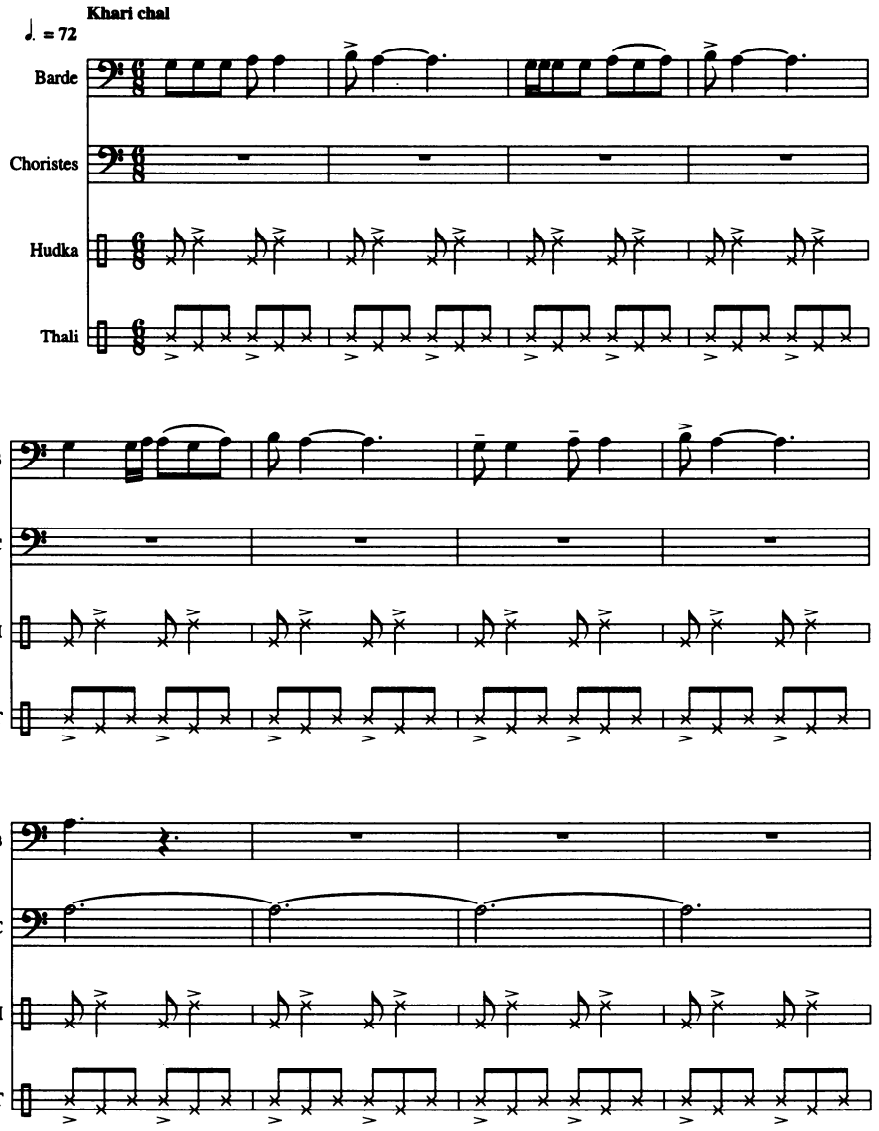
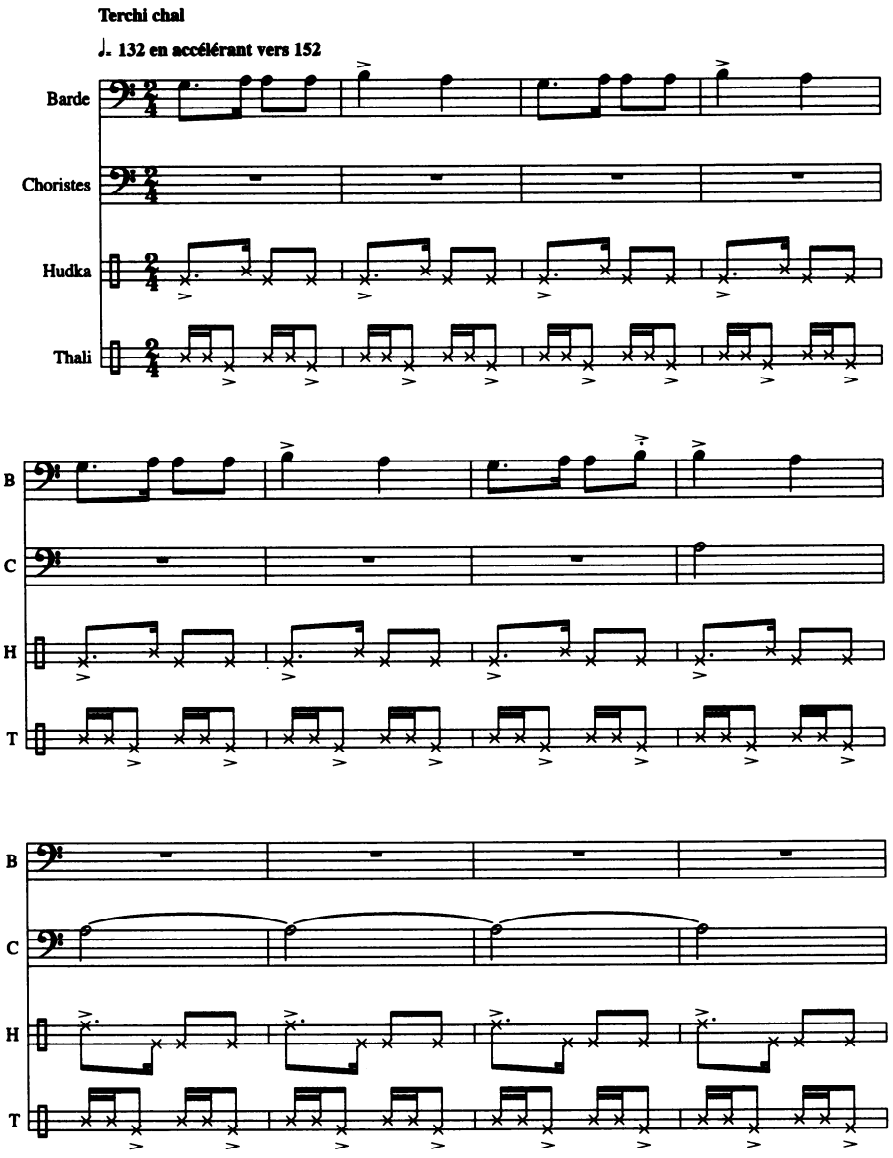


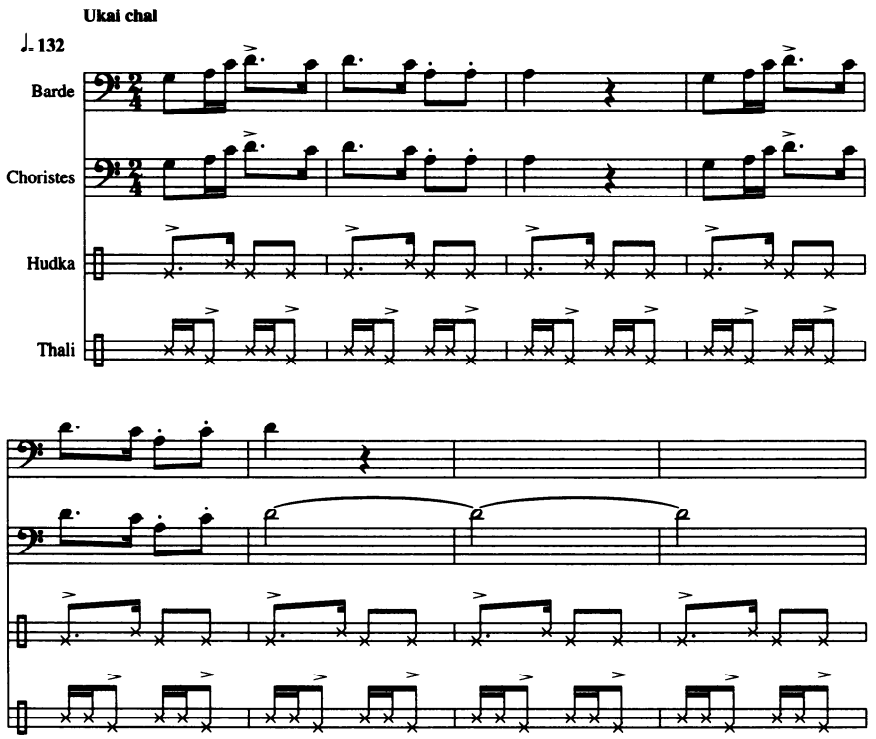
Schéma 1



Notation 3 : Motif mélodico-rythmique du récit laudatif (*bhaṇau*)



Notation 4: Motif mélodico-rythmique de la danse de possession (*jāgar*)



Notation 5: Motif mélodico-rythmique du chant de reconnaissance de la divinité

médium. Il y plonge les mains (fig. 6) et s'appose au front des cendres sacrées (*bibhūt nyāsa*) au son des frappes régulières du tambour.

L'incarnation (*Autāra hūna*) est le terme par lequel est désignée la phase de consultation. Elle se subdivise en plusieurs séquences souvent inextricablement mêlées: l'établissement du diagnostic, la cure, les prescriptions, la remise des nourritures consacrées (*prasāda*) et la bénédiction finale. La femme médium authentifie ses paroles par un procédé divinatoire. Elle saisit des grains de riz, qu'elle lance en l'air et rattrape, examine (fig. 7), puis les pose sur un plat qu'elle présente à l'assistance. Le dieu «flaire, renifle» littéralement son patient afin de cerner les causes de ses malheurs. Il lui pose des questions, écoute les réponses et détermine les causes. Le traitement des afflictions ou des conflits est bien souvent l'objet de débats houleux, de menaces (fig. 8) et de hurlements. Il est accompagné de prescriptions enjoignant des visites aux sanctuaires et des sacrifices d'animaux (chevreaux en particulier). Bien qu'entrecoupée de brèves interventions des instruments ponctuant la narration du barde, la phase de consultation proprement dite se détache nettement de l'ensemble de la séance par l'absence de musique et de danse.

La consultation achevée, le barde renvoie la divinité. Celle-ci est libre de retourner au mont Kailas, montagne sacrée entre toutes, auprès de son oncle paternel,

Śivā-Mahādeva. Le dieu bénit alors les musiciens (fig. 9) et l'assistance par des attouchements et en les aspergeant une dernière fois d'eau lustrale. Il projette à nouveau des grains de riz, chassant de la sorte les mauvais esprits (*bhūta*) qui rôderaient encore (fig. 10). Le barde fait alors entendre un dernier chant appelé *asiś* ou *asirvād*, qui est une bénédiction de l'assemblée[16]. Bien qu'il existe de nombreuses variétés de *asiś*, leurs thèmes musicaux reprennent le plus souvent ceux qui ont été exposés pendant la séance. Lors de la bénédiction, la divinité danse une dernière fois, illustrant son retour vers les régions divines, délaissant alors son véhicule (fig. 11).

Le geste musical

Le barde qualifie ses connaissances de *gaṇḍhārva vidyā* « savoir des musiciens célestes ». Si cette expression est largement utilisée dans le monde indien pour désigner l'ensemble des arts du spectacle[17], elle qualifie ici non seulement l'intention de situer ce genre musical dans une sphère distincte des répertoires profanes[18], mais aussi, semble-t-il, à rendre compte de modes comportementaux associés par le barde à sa fonction sacerdotale. Se pose maintenant la question des procédés techniques de ce savoir céleste. On s'emploiera à en isoler les composantes et à en décrire les caractéristiques techniques à travers l'analyse morphologique des phénomènes sonores et gestuels exprimés.

Les voix

La terminologie locale scinde en deux groupes les différents types de voix : le premier, *giṛishit*, associé localement à *giri*, la montagne, englobe un vaste champ sémantique. Il est à la fois pris dans le sens de vagabonder, rôder, mais également dans ceux de tranchant, affilé, pointu, aigu (comme un couteau, disent les bardes !). Il exprime l'idée d'un chant continu, mais semble également intégrer les notions de couleur, timbre et hauteurs. Dans le contexte du *jāgar*, *giṛishit* qualifie aussi bien le chant du barde que l'intervention des choristes. Le second terme,

[16] La récitation des formules de bénédiction *asis* est généralement l'apanage des hautes castes et en particulier des brahmanes de statut *Upadhyāya*. Au Népal, les *Jaisi* brahmanes (de statut dégradé) étaient jadis condamnés s'ils la pratiquaient (M. Lecomte-Tilouine, communication personnelle). On pourrait donc s'étonner de trouver ce répertoire exécuté par des bardes de classe intouchable. Cet apparent paradoxe se résout si l'on considère d'une part, que le barde est perçu au cours des *jāgar* par l'ensemble des communautés comme un renonçant, un statut hors strate sociale qui ne subit pas d'interdictions, et d'autre part, par les fortes connotations d'inversions tantriques omniprésentes dans le rituel.

[17] Le terme *gaṇḍharva* est également en Himalaya le patronyme honorifique par lequel est désignée la caste des ménestrels Gaïné.

[18] De manière significative, l'expression *gaṇḍharva vidyā* est également utilisée pour désigner le répertoire épique (*bharat*) qui repose sur une structure musicale similaire à celle du *jāgar* domestique. Plusieurs contours mélodiques et formules rythmiques sont d'ailleurs communs aux deux répertoires. Ils soulignent l'association faite par les bardes entre héros divinisés et dieux héroïques.

miśhrit, qualifie tout aussi bien la langue parlée que le parlé-chanté. Associé à la séparation des syllabes, il inclut ici, selon l'expression de John Leavitt (1985) le «langage brisé» du médium lors de la phase de consultation. Cette terminologie locale englobe les trois types de voix exprimés dans le *jāgar* : la voix parlée, le parlé-chanté, et les différents procédés de voix travesties. Chacun d'entre eux s'appuie sur des techniques de souffle et des registres vocaux contrastés qu'il convient, avant toute considération esthétique, de distinguer soigneusement.

En prenant appui sur une respiration abdominale, le barde développe son discours en voix de poitrine. Dans le parlé-chanté, il joue sur une forte compression du débit d'air qui lui assure non seulement le volume suffisant pour la récitation des longues phases narratives, mais aussi la projection nécessaire aux formules d'appels criés (*glissandi*). Quant aux parties mélodiques, fondées sur des formules métriques relativement courtes, elles ne requièrent que peu de réserve de souffle. Le barde bénéficie en outre d'intervalles de repos réguliers ménagés par l'intervention alternée des deux choristes. La configuration du style musical lui offre ainsi la marge suffisante pour l'exécution parfois très longue des *jāgar*[19]. Peu travaillée, la voix chantée utilise un timbre naturel parfois modifié par une technique de *vibrato* serré sur-nasalisé[20], réalisée par contraction du larynx. Ce procédé ornemental, généralement intégré au répertoire épique, est rarement utilisé lors des *jāgar*.

Particulièrement représentatif de l'esthétique musicale du Kumaon, le jeu vocal des choristes *hevāra* se retrouve tant dans le répertoire épique que cérémoniel. La locution kumaoni *hevār laguner*, «ceux qui font le '*HE*'» par laquelle on les désigne, consiste en une prolongation à l'unisson de la dernière note chantée par le barde à la fin de chaque segment mélodique (*cf.* notations 3 et 4). Elle assure ainsi la jonction entre deux phrases musicales et donne au barde le temps de construire son discours tout en reprenant son souffle. Au plan symbolique, ce jeu vocal évite toute coupure sonore dans le déroulement de la cérémonie, dans laquelle, selon les interprètes, la mort (*mṛityū*) serait susceptible de se glisser. La voix de gorge employée, contrastant avec celle du barde, se caractérise par une absence systématique de *vibrato*. Cette recherche constante d'un son continu rappelle l'utilisation de couples d'instruments à vent dans d'autres aires culturelles de l'Himalaya (hautbois tibétains *rgya-gling*, trompettes naturelles *pvoṃgāḥ* et trompes *kāhān* des Néwar, ou encore trompes indo-népalaises *narsiṅgha*). Ce procédé, en référence aux sources de la tradition classique indienne, a jadis été comparé à un bourdon vocal (Dominé-Datta 1976: 26). La définition paraît néanmoins inappropriée. Conçu par les interprètes en réponse à la voix soliste du barde, il semble plus se rapprocher d'une variante du modèle de chant alterné, particulièrement répandu dans les communautés himalayennes (comme les Magar, Gurung, Tharu, Gāïné, Damāi, etc.). Bien que ce procédé soit dominant dans le jeu vocal des choristes, il n'est pas le seul. Ces derniers

[19] Bien que les *baisi jāgar* (22 jours) et *chaurasi jāgar* (84 jours) aient pour ainsi dire disparu, ils sont aujourd'hui représentés par un nombre équivalent de sections de possession au sein d'une même séance qui peut encore s'étendre sur plusieurs nuits consécutives.

[20] La nasalisation de la voix ne peut être prise comme une particularité d'école ou une technique particulière car les voix sont naturellement nasales dans le langage courant. Dans ces conditions, la surnasalisation apparaît comme un procédé ornemental.

interviennent en effet à deux autres moments de la séance: le chant de reconnaissance de la divinité et, de manière plus sporadique en prolongement de certaines phrases musicales énoncées par le barde lors du récit de divinité; la technique de chant utilisée ne se différenciant pas de celle du barde, on ne s'y attardera pas ici.

Quant au jeu vocal du médium, il est plus complexe. Il utilise plusieurs registres contrastés incluant tout aussi bien la voix parlée, chantée, que les cris. Ces signatures sonores balisent des fonctions rituelles bien déterminées, justifiant de les présenter séparément.

Deux types de cris doivent tout d'abord être soigneusement distingués. En opposition aux ponts musicaux chantés par le barde qui expriment tout à la fois la jonction entre les parties et assurent une continuité du discours, ces cris témoignent au contraire de ruptures d'états. Associés à l'annexion du corps du médium par la divinité, ils interviennent à deux moments du rituel: d'une part entre le récit laudatif et la première danse de possession et, d'autre part, entre la fin de celle-ci et la consultation. Les cris sont de deux types. Le premier, sous forme de grognement en voix de poitrine et de gorge, rend compte de la naissance du dieu à l'intérieur du corps, conçu, on l'a vu, comme trop étroit pour le recevoir. Le second, qui coïncide à l'acmé de la possession, est en revanche effectué en voix de tête. Il correspond à la pénétration de la divinité par le sommet du crâne. Ce second cri constitue aux yeux de l'assemblée le premier signe manifeste de la présence du dieu. Si le premier cri intervient à la suite d'une absorption mystique fondée sur la récitation des noms divins psalmodiés par le barde, le second s'inscrit dans le prolongement immédiat de la danse extatique[21]. Le contraste des deux registres vocaux (voix de poitrine / voix de tête) peut être considéré comme un marqueur sonore particulièrement signifiant dans le processus de trans-personnalisation du médium.

Consécutive au second cri, la présence de la divinité se manifeste tout d'abord par une brève mélopée qui se distingue nettement des autres productions vocales par l'utilisation d'une technique en voix de tête. Aussi importante soit-elle, cette voix «travestie» n'intervient qu'une seule fois dans le cours de la cérémonie. Identifié à un chant divin, son cheminement mélodique s'organise sur une vocalise exclusivement constituée d'une succession de voyelles sur-nasalisées. Sa structure rappelle la psalmodie du barde émise lors de la phase *saṇḍhyā* dont elle semble se faire l'écho. Bien que non accompagnée, elle se fonde, comme elle, sur un ambitus restreint. Cette mélopée contribue à authentifier la présence de la divinité dans le corps du médium.

Quant au discours attribué au dieu lors de la consultation, il prend appui sur une séparation systématique des syllabes. Ce langage divin (*dyāpteki bhaāsā*) s'articule sur une rythmique stéréotypée qui la démarque du langage courant. Les formules exprimées en une sorte de *staccato* vocal, jouent sur un jeu alterné de tensions et détentes à l'intérieur de chaque intervention. Ce discours est périodiquement entrecoupé de souffles et de gémissements qui s'organisent sur la même structure rythmique que le langage lui-même.

---

[21] Cette distinction pourrait rappeler l'opposition entre enstase et extase proposée par Mircea Eliade, mais vécue ici par un même individu au cours d'une seule et même séance.

La danse

La danse est le domaine exclusif du médium. Ses mouvements s'insèrent dans un ensemble de gestes rituels dont ils ne forment qu'une partie. Ils s'inscrivent de plus dans une organisation spatio-temporelle qu'il convient de circonscrire. La présentation des différents gestes attribués au médium ou à la divinité qu'il incarne nécessite une classification préalable. On peut les répartir en quatre groupes. On inclura dans le premier les gestes dévotionnels tels que les salutations, purifications diverses, ainsi que les *mudrā*. Dans le second, les gestes d'impositions (*nyasā*) qui sont mis en relation avec la divinisation du corps. Dans le troisième, les gestes dansés, correspondant à la représentation théâtralisée du récit de divinité. S'y ajoutent enfin ceux qui sont effectués lors de la consultation et qui sont également considérés comme relevant de la divinité elle-même devenue oracle. Les limites de ce travail n'autorisent pas une analyse détaillée de tous les gestes exprimés. Nous nous contenterons de présenter les plus caractéristiques.

Parmi les actes rituels effectués par le médium, certains gestes apparaissent comme plus particulièrement signifiants. Délaissant ici les attitudes dévotionnelles et les purifications diverses communes à l'économie générale de l'hindouisme, on relèvera deux classes de signatures rituelles contrastées, les *mudrā* et les *nyasā*, qui doivent être distingués. Alors que les premiers, comprenant plusieurs postures des mains, sont essentiellement destinés à plaire à la divinité, les seconds, que l'on retrouve en particulier lors du maniement des cendres du feu, sont mis en relation avec l'obtention d'un corps divin. D'autres gestes sont accomplis lors de la phase de consultation. Les plus caractéristiques sont ceux qui sont attachés aux procédés de divination. Ici, le médium souffle bruyamment sur son patient, l'asperge d'eau lustrale, claque des doigts autour de sa tête avant de se frapper les cuisses. Il souffle également sur des poignées de grains de riz, qu'elle jette derrière sa tête. Bien souvent difficiles à isoler et surtout à interpréter, car imbriqués avec ceux des danses, ces gestes divinatoires participent d'un ensemble de mouvements corporels fort répandus chez les différents officiants œuvrant dans les cérémonies de type oraculaire en Himalaya. Au plan technique, ils semblent présenter une certaine parenté avec les gestes d'auto-divinisation (*nyasā*) mentionnés plus haut. Les données comparatives font encore défaut pour en établir une nomenclature raisonnée.

Les modalités d'exécution des différentes phases de la geste divine se fondent sur un jeu alterné entre parties narratives et parties chantées, toutes deux produites par le barde. A chaque séquence chantée correspond un certain nombre d'attitudes corporelles et de danses effectuée par le médium, les séquences narratives du barde correspondant aux moments de repos du médium. La périodicité de cette alternance n'est constante que pendant la phase du récit laudatif. Elle s'accroît progressivement au cours de la phases *jāgar* qui suit (*cf.* schéma 2). Les séquences narratives étant ainsi de plus en plus réduites, elles laissent de moins en moins de temps au médium pour reprendre son souffle. Cette contraction de l'espace-temps, sous la juridiction du barde, trouve son acmé dans la crise, exprimée par le cri du médium, inaugurant la phase de consultation.

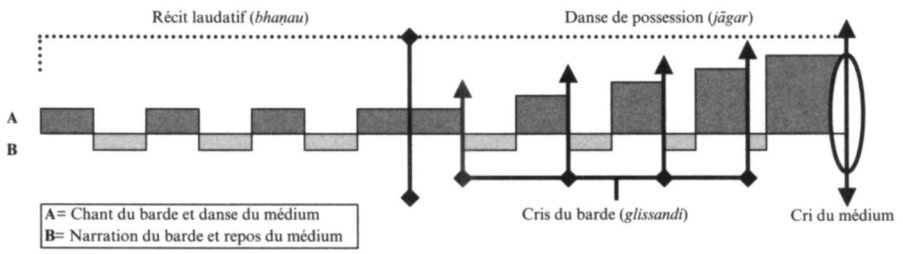


Schéma 2

A chaque déité correspondent des attitudes corporelles et des pas de danse qui illustrent tout à la fois ses traits de caractère et les actes qui lui sont attribués. Ces postures sont exécutées lors du récit laudatif et de la danse de possession (*jāgar*) qui suit. Elles sont parfois reprises comme intermèdes entre les différentes étapes de la consultation, ainsi qu'à l'issue de la séance. L'absence d'une chronologie cohérente des différentes phases du récit est l'un des faits les plus marquants dans l'organisation des différents tableaux. De plus, seuls les événements les plus importants aux yeux des interprètes (et sans doute de l'assistance) sont soulignés. Tout le monde connaît l'ensemble de l'histoire, et sa narration détaillée semble superflue (ce qui ne manque pas d'être une source de confusion pour l'observateur extérieur qui cherche vainement à en retracer les parties !). La structure générale des danses est indissociable du chant dont elles constituent l'expression théâtralisée. Cette pantomime utilise tout un lexique de postures relativement stéréotypées. La tradition orale attribue un certain nombre d'entre elles à chaque divinité dont on note les constantes d'un médium à l'autre. Golū est par exemple figuré par des sautillements sur un pied, un bras en l'air, renvoyant au chevauchement de son cheval de bois et au brandissement d'une épée, symbole de la justice divine. Le divin berger Kāl Bhiṣt, autre divinité des *jāgar*, joue, lui, de la flûte...

Les instruments

Le tambour *huḍka* est l'inséparable compagnon du barde. Son jeu s'impose, on l'a dit, comme l'ossature rythmique des parties du rituel. Il s'affirme en outre comme une voix parallèle et complémentaire (voire de substitution) au discours du barde. Ce n'est pas tant sa seule valeur organologique qui retiendra ici l'attention, que la nature des relations entre les représentations symboliques attachées à sa fabrication et ses techniques de jeu.

Présent des rives de la Karnali à l'est (Népal) aux confins de la Sutlej à l'ouest (Inde), le *huḍka* tient une place unique dans l'identité sonore des cultures musicales

de l'Himalaya occidental: seul instrument à tension variable de ces régions[22], il aurait été remis, selon la tradition, au premier des bardes, Dharam Das, des mains du dieu Śiva Mahādeva. Son tracé directeur[23], fondé sur un symbolisme en parfaite adéquation avec ses procédés de fabrication, est exemplaire. Ramené à ses éléments essentiels, il est fondé sur la conjonction de deux triangles opposés par leurs sommets et réalisés dans un fût de bois, ou de métal, en forme de sablier[24]. Les deux cônes, associés à la bipolarité des principes, représentent le couple primordial (Śiva/Śakti). Ils sont soigneusement différenciés lors de l'évidage de la bille de bois par un amincissement des épaisseurs du cône inférieur représentant le pôle féminin. Un orifice, percé perpendiculairement à l'axe longitudinal à la jonction des deux triangles, manifeste le centre de l'instrument. La terminologie locale le qualifie de manière explicite; «nombril» (*nābhī*), «semence, germe» (*bījā*) ou encore «son» (*nāda*), entendu ici comme primordial (c'est-à-dire encore non articulé)[25]. Du point de vue mécanique, cet orifice favorise la régulation des pressions d'air imposées par la frappe des peaux. Il est mis en relation avec la respiration de l'instrument, considérée par les bardes comme autonome. Quant aux membranes, fabriquées dans des peaux en abdomen de chèvre, elles représentent respectivement les mondes des dieux (*deva lōka*) et des enfers (*yāma lōka*). Les répertoires épiques et cérémoniels pour lequel le *huḍka* est principalement utilisé, imposent le jeu de la peau supérieure[26].

La variété d'effets mélodico-rythmiques obtenus tient à l'originalité du système de fixation et de mise en tension des peaux. Elles sont rattachées entre elles par une cordelette dont le laçage en V ou Y est noué à un anneau de bois ou de

---

[22] De nombreuses variétés de tambours-sabliers coexistent dans le monde himalayen. Leurs caractéristiques organologiques et leurs techniques de jeu permettent de les diviser en deux grandes classes: ceux qui sont à tension fixe comme les nombreuses variétés de *ḍamaru*, le *daba daba* néwar et le *daṇghor* kumaoni appartiennent à cette première catégorie. Si les trois premiers utilisent des boules fouettantes, le quatrième, méconnu, est frappé à l'aide d'une baguette en bois. Même si leur conception autorise de légères modifications de timbre par pression des doigts sur le laçage, le *huḍka* est le seul qui permet la réalisation d'un ambitus qui peut s'étendre jusqu'à un intervalle de sixte. En ce sens, il se rapproche plus du jeu des tambours-sabliers de l'Inde du Sud, ce qui n'est pas sans poser des questions quant à son origine. Pour une présentation organologique des tambours-sablier dans le monde indien, le Népal et le Tibet, cf. Helffer et Gaborieau (1974).

[23] J'emploie cette expression au sens où l'entend Luc Breton (1989: 218), «Le tracé directeur donne forme à l'instrument, il le met dans un rapport d'analogie avec le monde et avec l'homme; c'est donc la mesure de cette analogie qui en constitue la perfection».

[24] La fabrication de l'instrument est une œuvre collective qui réclame la participation de diverses corporations. Alors que le tournage des fûts est dévolu à la caste d'artisans du bois Chunara et le travail du métal aux chaudronniers Tamata, le tannage des peaux est, pour des raisons d'impureté rituelle, effectué par les tanneurs-musiciens Badi. La pose et le réglage final des membranes sur la caisse reste le domaine des musiciens.

[25] *Nāda* est également le terme par lequel on désigne un petit sifflet porté autour du cou par les ascètes de l'ordre des Khanpata-yogi. L'un des signes de reconnaissance de l'ordre, il est utilisé lors des rituels quotidiens. Sa sonorité est identifiée avec le monosyllabe OM, «germe phonique» ontologique dans la tradition hindoue. *nāda* est aussi le nom par lequel on désigne le son primordial dans la cosmogonie shivaite.

[26] Le *huḍka* est parfois joué sur les deux faces dans certaines pièces festives (farandoles de mariages notamment). Cette technique est considérée comme une déviation par les anciens. Pour eux en effet, la peau inférieure, associée au monde des enfers et de la mort (*yāma lōka*) ne doit jamais être jouée.

cuivre appelé *guru* ou *guru ghar*, la «maison du maître». Le réseau ainsi formé se rejoint à la taille de l'instrument, duquel part également une bretelle que le musicien enfile à l'épaule gauche. Ce procédé permet le contrôle de l'ambitus et les modifications de timbres des résonances secondaires. Il favorise en outre nombre d'ornements comme différent types de *vibrato* réalisés par un jeu d'ondulation appliqué à la caisse par le poignet. La bretelle est bien souvent ornée de cloches et de grelots[27]. Leur sonorité, actionnée par les mouvements de l'épaule, est considérée comme une protection contre les mauvais esprits (*bhūta*). On fixe parfois à la jonction de la caisse et des peaux un jeu de tenseurs mobiles, sortes de chevalets en bois (*ghodi*, du hindi *ghorā* qui signifie cheval). Ils sont destinés à accroître la tension, à rehausser la tonalité, augmentant la précision de l'attaque et clarifiant l'émission des résonances secondaires. Cet accessoire n'est utilisé que dans l'accompagnement des chants dansés, favorisant en plein air les appuis des pas et les postures adoptés par les danseurs. Quant à la technique de frappe de la main droite, elle repose, à l'instar de la plupart des membranophones du sous-continent, sur des syllabaires onomatopéiques codifiés par la tradition orale et qui varient d'une école ou plus exactement d'un lignage de barde à l'autre. Elle utilise différents types de doigtés qui reflètent la diversité des techniques. Sans entrer dans les détails, qu'il suffise de mentionner l'utilisation généralisée du couple majeur / annulaire et de l'index. Pour d'évidentes raisons de fragilité de la membrane, l'utilisation de la paume interne est proscrite. «Plus tu tapes moins ça sonne», me disait un barde, reflétant la conscience des rapports établis entre volume sonore et pression.

Pratiqué debout dans l'accompagnement des danses séculières et des répertoires saisonniers, l'instrument est en revanche joué assis lors de l'exécution des chants épiques et des cérémonies de possession. La position accroupie, jambe droite repliée sous les fesses, assure au barde confort et stabilité de jeu (fig. 12). Cette posture (*asana*) est associée à celle de guru Gorakhnāth auquel on l'a dit, le barde s'identifie. Ritualisée, elle est conçue comme une arme de protection (*kavāca*) contre l'assaut de *mantra* qui pourraient être lancés contre le barde par des mauvais esprits (*bhūta*) ou des membres de l'assemblée lors du rituel. Le barde tient son instrument dans la main gauche, au point de jonction des deux triangles formés par le fût. Grâce à la lanière passée à l'épaule, resserrant le réseau de cordelettes à chaque tension, il est à même de faire parler son tambour en variant la tension des peaux et donc le son de l'instrument en l'éloignant plus ou moins de son corps. La directivité des mouvements du tambour est associée au jeu de questions et réponses adressées à la divinité qui sont autant de signaux au médium.

L'origine divine du tambour *huḍka*, que Dharam Dās, le premier barde, reçut de son oncle paternel Śivā-Mahādeva, se reflète dans les représentations symboliques mises en relation avec les techniques de jeu des instruments. Ainsi, les musiciens mentionnent la présence de cinq divinités (*pañca dyāpta*) dans chacun des doigts de la main droite. Cette association symbolique, comme le montre le

[27] Les cloches utilisées pour orner le tambour sont similaires à celles offertes dans les temples, principales donations des dévots dans les sanctuaires ou se déroulent les *jāgar* publiques (*dhuṇi-ka jāgar*).

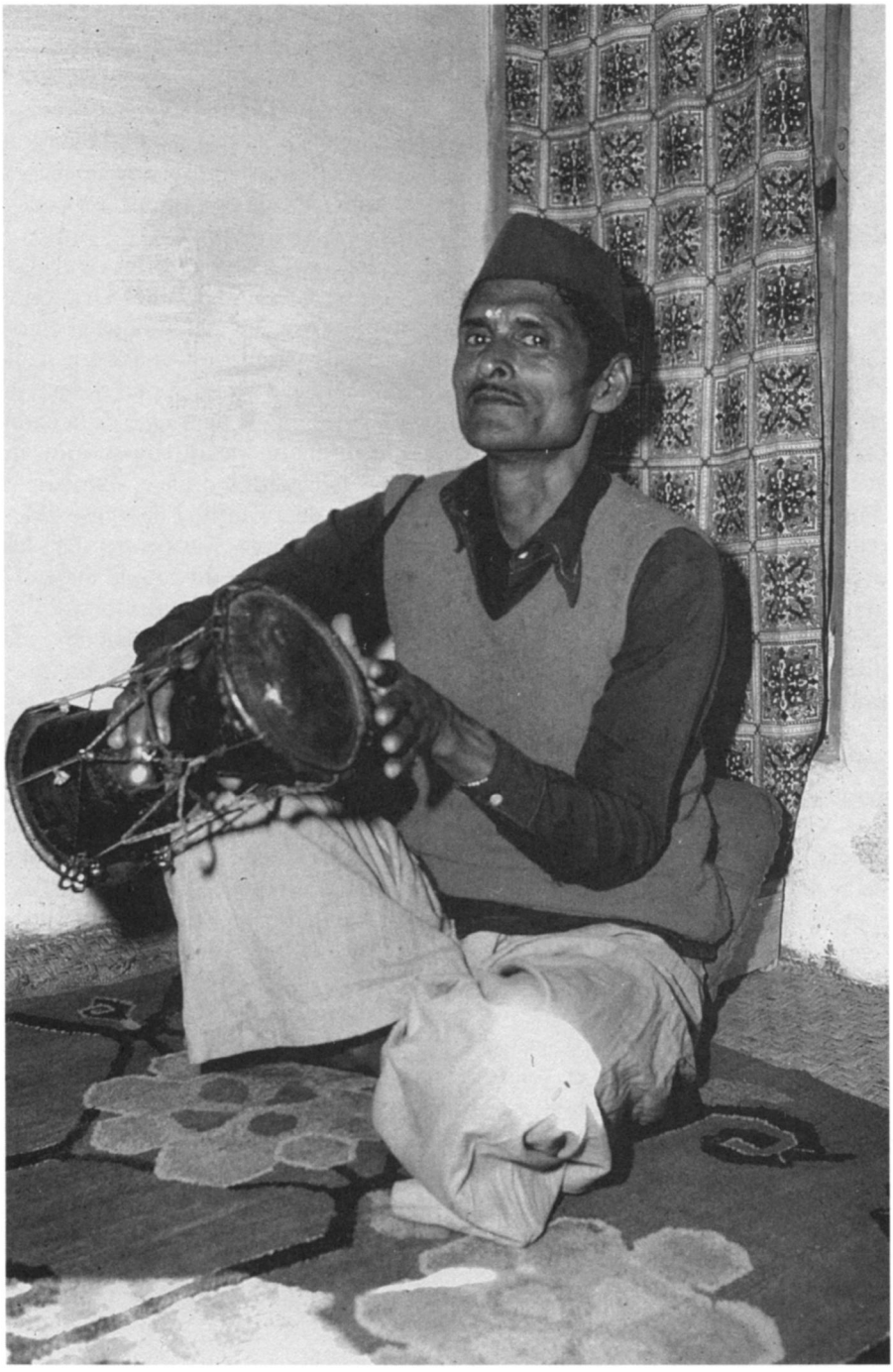


Fig. 12

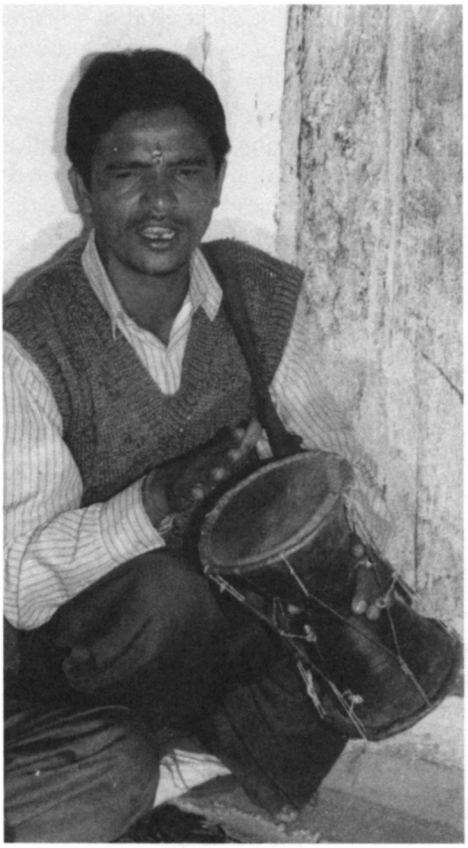


Fig. 13

Fig. 14

tableau ci-dessous, est mise en correspondance avec les cinq visages (*panca mukha*) de Shiva. Cette identification accuse et valorise l'aspect tranformateur accordé au jeu du tambour, et accentue l'association faite par les bardes entre le *hudka* et l'archétypal tambour *ḍamaru*, l'un des attributs du dieu.

Bien que n'entrant pas dans les techniques de jeu employées lors des *jāgar*, on mentionnera un autre procédé d'utilisation du tambour-sablier *huḍka* dont la

Nom des doigts	Kumaoni	Divinités	Directions de l'espace
pouce	*buruṃṭhi*	Iṣana	*parakhar* (au delà)
index	*nan angul*	Vāmādeva	*purba* (Est)
majeur	*thūl āngul*	Sadyojata	*dakshin* (Sud)
annulaire	*bich angul*	Tatpurusha	*uttar* (Nord)
auriculaire	*tirmūi*	Aghora	*pashim* (Ouest)
paume interne	*Kādh gyau*	×	*urdhva* (en haut)

valeur symbolique renforce le statut accordé à l'instrument. Délaissant sa fonction percussive initiale, le barde, tenant son *huḍka* à hauteur du visage, chante à travers la membrane supérieure en une voix nasalisée. La projection de la voix, dirigée, non vers l'extérieur, mais vers l'intérieur de la caisse, est une adresse aux divinités et aux héros du passé. « Les brahmanes chantent les *mantra*, nous chantons les instruments », mentionnait un barde, identifiant l'intérieur de la caisse à un sanctuaire de temple. Cette technique est utilisée pour les chants épiques (*huḍki baul*) exécutés lors de la transplantation du riz au Kumaon et des intermèdes (*phag*) d'épopées au Népal de l'ouest.

Inséparable compagnon du tambour, le plat de laiton (fig. 13) mérite une attention particulière. Utilisé pour la présentation de la nourriture dans la vie courante, le *thāli* est ici élevé au rang d'instrument de musique. Première étape dans l'apprentissage musical des futurs bardes, la pratique du *thāli* est destinée à se familiariser avec l'ensemble des cellules rythmiques exécutées dans les *jāgar*. Par cette mise en situation, elle permet au postulant de se familiariser peu à peu avec le répertoire des chants qu'il accompagne. Posé au sol et frappé à l'aide de deux brindilles fraîchement coupées, sa technique joue sur une différenciation des timbres réalisées en distingant les frappes au bord et au centre du plat. L'utilisation musicale de cet ustensile domestique est indissociable de sa fonction symbolique. En effet, le timbre métallique est directement associé à la présence de la divinité dans le corps du médium. Sa première intervention dans le *jāgar* coïncide d'ailleurs théoriquement avec l'évocation de la conception du dieu. Si le son du tambour-sablier est intimement associé au barde, ici entendu comme le *guru* des dieux, celui du plat de laiton est mis en relation avec la divinité. La conjonction des timbres obtenus par les deux instruments est une remarquable illustration sonore de la relation de soumission et de respect du disciple à son maître, manifestée par l'organisation rythmique des deux parties.

Conclusion

En prenant appui sur la pluralité des gestes musicaux exprimés dans le *jāgar* domestique, on a voulu insister sur l'importance des relations entre représentations symboliques et techniques de jeu. Nous l'avons vu, le geste musical est ici, par définition, divin. Ses moindres raffinements, manifestés par un large éventail de techniques vocales, instrumentales et de danses, trouvent leur sens dans les relations aux divinités, celles qui ont fondé l'institution bardique (Śiva-Mahādeva et Guru Gorakhnāth), et celles que cette institution permet de faire descendre (les divinités villageoises). En amont de toute perspective esthétique, les gestes exprimés trouvent leur raison d'être dans l'efficacité rituelle qu'ils exercent. Les techniques musicales, en conformité aux modèles d'inversions tantriques sous-jacents à l'économie du rite, engendrent tout à la fois une mise en situation et une résolution du chaos. Opératifs dans une sphère valorisant la puissance du divin, leur vocation première est la restauration d'équilibres perdus.

Les schémas analytiques proposés, dont on conviendra de ne jamais négliger les limites, car ne correspondant à aucune des catégories locales, ont laissé entrevoir de fines stratégies manifestant une volonté délibérée de contraction de l'espace-temps. Celles-ci apparaissent nettement dans la configuration du style musical lui-même, fondé sur une variabilité temporelle des jeux d'alternance. Ici, comme les modélisations ont tenté d'en rendre compte, les contractions spatio-temporelles interviennent tant au niveau des parties musicales (avec notamment la diminution des durées d'intervention des choristes), qu'à celui de l'activité du médium (réduction des moments de repos). L'ensemble des phénomènes, accompagnés d'augmentations du *tempo* et de l'intensité sonore lors de la partie centrale du rituel (récit laudatif et danse de possession) semble marquer le passage d'un temps linéaire (exprimé par les alternances régulières lors de la phase *bhaṇau*) à un non-temps divin illustré par la mélopée où ne subsiste ni mesure ni consonne. Ainsi, les gestes musicaux se présentent ici comme des instruments privilégiés de plongée dans le «hors monde», justifiant l'appellation *gaṇḍharva vidyā*, «Savoir des musiciens célestes».

Références bibliographiques

AGRAWAL C. M.
1992 *Gulu Devata.* Almora: Shree Almora Book Depot.

BERNEDE Franck
1994 «Un récit de divinité au Kumaon (Himalaya central), composition générale et fonction des interprètes», in N. Revel et C. Champion éds.: *Les littératures de la voix: les épopées.* Paris: Inalco: 69-72.

BHATTACHARYA Narendra Nath
1982 *History of tantric religion.* New Delhi: Manohar.

BRETON Luc
1989 «A propos du tracé directeur de l'instrument à cordes». *Cahiers de Musiques traditionnelles* 2: «Instrumental»: 217-233

BRIGGS G. W.
1982 *Gorakhnāth and the Kanphata Yogis.* Delhi: Motilal Banarsidass.

BOUILLIER Véronique
1997. *Ascètes et rois. Un monastère de kanphata Yogis au Népal.* Collection CNRS Ethnologie. Paris: CNRS Editions.

DOMINÉ-DATTA Marie-Thérèse
1976 «Himalaya: The epics of Kumaon», *The World of Music* 1: 23 à 28.

FANGER Allen.C.
1990 «The jāgar: Spirit Possession seance among the Rajputs and Silpakars of Kumaon», in M.P. Joshi, A.C. Fanger & C.W. Brown eds.: *Himalaya: Past and Present.* Almora: Shree Almora Book Depot.

GABORIEAU Marc
1975 «La transe rituelle dans l'Himalaya central: folie, avatar, méditation», *Purusartha.* Seconde Partie: 147-72.

HELFFER Mireille & GABORIEAU Marc
1974 «A propos d'un tambour du Kumaon et de l'ouest du Népal: remarques sur l'utilisation des tambours-sabliers dans le monde indien, le Népal, le Tibet». *Studiae Instrumentorum Musicae Popularis* III: 75-79, 268-72.

JOSHI Maheswar
1994 «The Silpakaras of Central Himalaya: a diachronic study», in Maheshwar P. Joshi, Allen C. Fanger and Charles W. Brown eds: *Himalaya: Past and Present* III. Almora: Shree Almora Book Depot: 301-33.

KRENGEL Monika
1999 «Spirit possession in the central Himalayas: jagar-rituals: an expression of customs and right», in J. Assayag et G. Tarabout (eds.) *La possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire*: 265-288

LEAVITT John Harold
1985 *The Language of the gods: Discourse and Experience in a central Himalayan Ritual.* Thèse de doctorat (non publiée). Chicago: Université de Chicago.

QUAYLE Brendan
1981 *Studies in the Ritual Traditions of the Kumaon Himalaya.* Thèse de doctorat (non publiée), Université de Durham.

TURNER A.C.
1931 *Census of India. United Provinces of Agra and Oudh.* Govt Press. Allahabad. Vol XVIII, Part I: 554.

PADOUX André
1980 «Contributions à l'étude du mantrasastra II: nyasa – l'imposition rituelle des mantra», *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* LXVII: 59-102.
1990 «The body in Tantric Ritual: the case of the mudras», in Goudriaan T. ed.: *The Sanskrit Tradition and Tantrism,* Leiden, E.J. Brill: 66-75.

Discographie

BERNÈDE Franck
1997 *Bardes de l'Himalaya, Népal / Inde. Epopées et Musique de Transe.* 1 CD Le Chant du Monde, Collection CNRS / Musée de L'Homme CNR 2741080.

RÉSUMÉ

Cet article traite de la divinisation du geste musical dans le contexte de la possession ritualisée. Il prend appui sur la description du *gharau-ka jāgar*, une cérémonie domestique de l'Himalaya occidental (Kumaon, Inde du Nord). A travers l'analyse des conduites musicales, comprises comme un savoir céleste, et vécues comme une ascèse par les interprètes, il s'attache plus particulièrement à mettre en lumière la nature des relations entre les représentations symboliques et leurs modalités opératoires. Ici, les techniques vocales, instrumentales et chorégraphiques, mises au service d'une contraction systématique des unités spatio-temporelles du rituel, agissent comme les agents privilégiés d'un passage du temps ordinaire ou linéaire, à un non-temps divin, justifiant aux yeux des bardes, l'appellation *gaṇḍharva vidyā*, «Savoir des musiciens célestes».

AUTOUR DU GESTE MUSICAL ANDIN

Rosalía Martínez

En voyant cette main qui joue de la *kena* (flûte à encoche) je peux savoir que celui qui tient l'instrument est un Andin; je ne peux confondre son geste avec celui d'un jeune Chilien de la ville jouant exactement de la même flûte. Tandis que dans le premier cas les doigts couvrent le trou de jeu avec l'articulation entre la deuxième et la troisième phalange, dans le deuxième, c'est avec l'extrémité de la troisième phalange qu'on ferme l'orifice.

Ces deux gestes ont une fonction musicale identique et pourtant ils sont différents. Depuis que Mauss, en 1934, propose la première réflexion en France sur ce qui constitue alors un nouvel objet anthropologique: les «techniques du corps», «les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» (1950: 365), les ethnomusicologues ont maintes fois constaté la dimension culturelle du geste musical. Ou plutôt, les interactions existant, dans ce geste, entre le culturel et l'individuel. Par ailleurs, le dosage, le degré selon lequel se manifeste l'individualité dans les gestes interprétatifs d'une musique (ou d'une danse) apparaît lui-même comme un choix de société: il peut varier non seulement d'un groupe humain à l'autre, mais aussi entre les différentes formes musicales appartenant à une même collectivité.

Les gestes musicaux d'une société peuvent lui être aussi spécifiques que ses instruments de musique. Au même titre que les objets producteurs de sons, certains gestes pourraient nous parler des conceptions musicales d'un groupe humain, ou de ses représentations de l'univers social et religieux, du corps, du souffle, de l'espace... Mais – le constat en a déjà été fait par plusieurs auteurs – mises à part certaines démarches qui restent encore trop isolées, nous, ethnomusicologues, n'interrogeons pas ces mouvements de manière systématique. En outre, l'attention qu'on leur accorde reste trop souvent confinée à en fournir une description ou à les expliquer en termes d'efficacité sur le plan de la production sonore.

Pourtant, dans le monde andin par exemple, nombre de gestes ont une finalité pratique tout en étant autre chose, une manière de vivre son corps, une façon d'entrer en relation avec les forces de l'invisible, avec les êtres vivants, avec les objets...

Pour cette vaste région du monde qui est celle des Andes, nous ne disposons d'aucun travail donnant une place conséquente au geste musical, quoiqu'il soit possible d'en trouver quelques références éparses dans différents écrits. Les notes qui suivent se veulent une première contribution à cette problématique. Provenant de l'observation de certaines musiques urbaines ainsi que de mon travail pendant les

dix dernières années chez trois groupes quechua du centre-sud de la Bolivie, les Jalq'a, les Tarabuco et les Calcha[1], cette réflexion n'a qu'une seule prétention: explorer quelques pistes permettant de contester une vision fonctionnaliste qui, confinant le geste musical à sa dimension technique, cherche à l'expliquer uniquement en termes d'une stricte logique de production sonore.

Spectacle

Il n'est pas exagéré d'affirmer que très souvent, les Andins accordent presque autant d'importance aux aspects visuels de la performance musicale qu'à ses aspects sonores. Une grande partie des musiques collectives se donnent à voir. Indépendamment de la présence ou de l'absence de danseurs, les musiciens évoluent dans l'espace en le délimitant, en le découpant, en lui donnant une forme. Ils portent des costumes, des chapeaux, des plumes, des rubans de couleurs... La gestualité participe à cette dimension spectaculaire de la musique: les différents répertoires musicaux se distinguent entre eux non seulement par le type d'instrumentation utilisée ou par leurs caractéristiques musicales (rythme, mélodie, formes...), mais aussi par une implication particulière du corps: une certaine posture du torse, la réalisation de gestes ou de pas spécifiques.

Ayarichi

Organisés en deux files égales, les quatre musiciens tarabuco de l'ensemble *ayarichi* et les deux jeunes danseuses (*taki*) se déplacent de telle manière qu'ils laissent toujours apparaître un axe central virtuel entre les deux files. En dessinant différentes figures chorégraphiques, le groupe parcourt l'espace, entretenant avec ses mouvements l'illusion constante de cette ligne séparatrice, de ce centre que l'on ne transgresse jamais.

La main gauche de chaque musicien tient une flûte de Pan; à ce même bras est suspendu un grand tambour (*caja*) frappé par la main droite. Dans cette région, lorsque les musiciens jouent des flûtes de Pan, il est courant qu'ils placent les tuyaux les plus longs, ceux qui produisent les sons graves, à

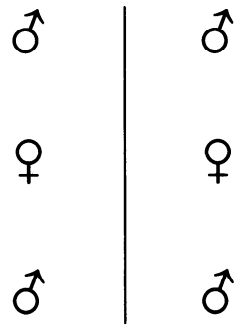


Fig. 1:
Disposition de l'ensemble *ayarichi*

[1] Les Tarabuco, une population estimée à 12 000 individus, habitent vers l'est de la ville de Sucre; les Jalq'a – 35 000 individus approximativement – occupent un territoire situé vers le nord-ouest de la même ville, et les terres des Calcha, 8000 individus, se trouvent à 170 km au sud-ouest de la ville de Potosí.

Fig. 2: Ensemble *ayarichi*

leur droite, les plus courts, produisant les aigus, à leur gauche. Or, les musiciens *ayarichi* prennent leur instrument en mettant les tuyaux graves vers le centre du groupe et les tuyaux courts vers l'extérieur, produisant ainsi l'effet visuel d'une symétrie en miroir.

Et comme ils doivent tous souffler simultanément dans les mêmes tuyaux (les flûtes, accordées pareillement, jouent à l'unisson ou à l'octave), les mouvements des têtes des musiciens des deux files sont identiques, mais se font dans des sens contraires:

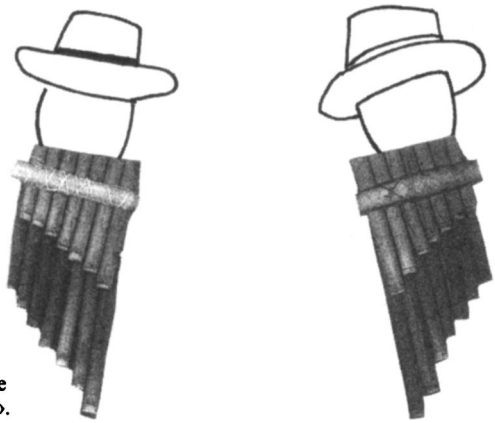


Fig. 3: Mouvements de la tête des «souffleurs».

La composition des deux rangs des danseurs, leurs déplacements dans l'espace, la tenue des instruments, et les gestes musicaux eux-mêmes: tout contribue donc à créer une image visuelle de la performance musico-chorégraphique: celle d'une structure – en mouvement – formée par un axe central et deux côtés symétriques.

Or il s'agit là d'une structure significative dans l'univers andin. Bien connue des ethnologues qui l'ont mise en rapport avec la pensée dualiste, elle incarne l'idée d'un ordre du monde. On peut la rencontrer à la base de représentations aussi variées que l'organisation sociale (une grande partie des groupes indigènes sont structurés en deux moitiés distinctes et complémentaires) ou le tissage. On la retrouve également dans certains aspects de la pensée musicale[2] et dans la danse[3]. Les Tarabuco n'ont pas de structure sociale en moitiés, mais ils utilisent ce même type d'organisation symétrique dans la composition de leurs tissus et dans certaines de leurs musiques, comme celle de carnaval (Martinez 1992).

Le geste musical du «souffleur» (*phukunero*), comme on appelle les joueurs de flûtes de Pan, produit ainsi simultanément *et* du son *et* de la symétrie visuelle. Il s'agit là d'un geste qui possède une «intention signifiante» (Marin 1995: 6.601). Fonctionnant comme un signe, il renvoie à un référent extérieur, à l'idée de symétrie et d'ordre; un signe non arbitraire puisqu'il crée lui-même cette symétrie qu'il évoque.

Ce geste forme avec le son une unité indissociable. Par ailleurs, ces mouvements de la tête qui souffle dans la flûte ne semblent pas être fait pour appeler le regard: ils sont simplement là, comme ceux des pieds qui avancent dans la poussière, comme ceux, timides, des filles souriant à peine dans leurs costumes de fête.

En ville

Le geste musical occupe une tout autre place dans ces impressionnantes fêtes ayant lieu une fois par an dans les grandes villes boliviennes, manifestations destinées aux saints catholiques (saint Bartholomé à Potosí) ou à différentes figures de la Vierge (Guadalupe à Sucre, Urkupiña à Cochabamba). Dans ces fêtes qui rassemblent des milliers de danseurs et de musiciens, c'est une esthétique reconnue comme «métisse»[4] et urbaine qui prédomine. Pour l'*Entrada,* «l'Entrée», le grand défilé dansé qui ouvre la fête en parcourant des kilomètres de rues pendant des heures, les danseurs ont des costumes faits de paillettes et de tissus dorés, en velours et en soie de couleurs flamboyantes; ils portent de magnifiques broderies ou des masques conçus par de savants artisans spécialisés. A ce faste plastique correspond en

[2] Voir les analyses de la musique de la région d'Ayacucho (Pérou) faites par Bradby (1987).

[3] Sur la relation entre dualisme et organisation en deux moitiés des groupes de danseurs voir notamment van Kessel (1982) pour le Nord du Chili et Poole (1982) pour le Pérou.

[4] Le terme espagnol *mestizo* (métis) est couramment employé pour désigner les personnes appartenant à ce que l'on pourrait assimiler aux franges inférieures d'une classe moyenne villageoise ou urbaine. Il s'agit donc d'une catégorie sociale et non pas d'une catégorie ethnique.

Fig. 4: Geste musical urbain. Photo A. Echard

musique l'utilisation des fanfares dont la puissance sonore a en grande partie remplacé les sons des instruments traditionnels dans les dernières décennies.

Chaque confrérie (*hermandad*) de danseurs est accompagnée par sa propre fanfare. Dans le passé – il y a une trentaine d'années – on choisissait d'établir un contraste entre l'éclat du groupe de danseurs et la sobriété des musiciens, habillés, eux, en complets de couleurs foncées – gris, bleu marine, noir – et avançant d'un pas tout à fait normal. Depuis quelques années, la prestation musicale de la fanfare devient elle-même un spectacle à part entière. Tout au long de l'*Entrada*, parfois pendant plus de douze heures de suite, les musiciens, ou au moins une partie d'entre eux, dansent et exécutent des chorégraphies propres qui diffèrent de celles des danseurs (Echard 2000: 143). Comme chez les groupes indigènes, on établit ici un lien entre un type d'instrument et un type de pas: les trombonistes, les trompettistes, les joueurs de *bombo* (grosse caisse), les joueurs de cymbales d'une même fanfare: chaque section avance à sa manière. D'autres gestes, intervenant directement ou non dans la production sonore, sont aussi spécifiques à chaque catégorie d'instrumentistes (Echard 2000:144-147).

Cette gestualité porte en elle des lignes de rupture avec celle que l'on peut reconnaître comme plus «indigène». Le geste est ici emphatique, il attire l'attention sur lui-même: les trombonistes sautent en arrière, les musiciens font tournoyer les cymbales ou jouent en avançant jambes fléchies, les percussionnistes font tournoyer les baguettes entre leurs mains (*ibid*). En outre, le musicien cherche, parfois sollicite directement l'admiration et l'approbation des gens massés dans la rue, qui alors

applaudissent, crient ou battent des mains en suivant un rythme... Ces caractéristiques du geste musical urbain suscitent une relation entre les musiciens et l'assistance différente de celle que l'on rencontre dans les communautés indiennes: en ville, ceux qui sont sur les trottoirs sont appelés à regarder, à réagir, à juger, à se manifester ainsi en tant que «public» constitué, tandis que dans les communautés – qu'il s'agisse d'un contexte rituel ou d'une cérémonie civile telle que l'inauguration d'une école – ceux qui observent ne manifestent pas leur appréciation sur la prestation musicale de manière ouverte, sonore ou gestuelle.

Comment qualifier le type de communication que ces gestes mettent en œuvre? La gestualité urbaine décrite ici serait essentiellement conative – elle cherche à produire la réaction du public – et phatique, insistant de manière plus au moins discrète sur le contact avec les spectateurs[5]. En revanche, gestes indigènes et gestes métis ont en commun une caractéristique: ils ne sont jamais expressifs, ne cherchent pas à communiquer des affects, des émotions. Les sentiments pouvant traverser les musiciens, joie, douleur, nostalgie, émotion religieuse... ne s'exposent pas au regard des autres.

Le déplacement

Qu'est ce que le «geste musical»? Une première définition sur laquelle tout le monde pourrait s'accorder serait «mouvements participant directement à la production du son». Mais cette approche du geste musical, trop restrictive, ne peut recouvrir les réalités que l'on retrouve dans les sociétés andines. Ainsi, la proposition de Van Zile (1998), «*movements in the context of the music event*» ouvre des perspectives d'observation plus appropriées[6]. Elle permet d'intégrer deux nouvelles catégories de mouvements dont la valeur opérationnelle est particulièrement intéressante dans le monde andin: des mouvements, locomoteurs ou non-locomoteurs, concomitants à la production sonore, mais n'agissant pas directement sur elle, et des mouvements non-concomitants à l'émission des sons, c'est-à-dire ayant lieu avant ou après elle.

Parmi les mouvements non sonores mais synchrones avec le jeu instrumental et même avec l'émission vocale, il en est un qui occupe dans cette région une place particulière: le déplacement. En effet, il est courant que les musiciens soient en même temps danseurs; mais, même quand ils ne le sont pas, s'ils accompagnent un groupe de gens qui dansent, ils se déplacent souvent aussi dans l'espace[7]. Ces parcours qui

---

[5] Cette application purement opératoire des fonctions jakobsoniennes du langage à une sémiotique du corps, comme le propose Marin (1995: 6. 601), pourrait être utilement élargie à d'autres domaines (la danse, notamment) et à d'autres régions.

[6] Pour les rapports entre son et mouvements corporels, ainsi que pour un commentaire de van Zile, voir Beaudet 2001.

[7] Il y a tout de même quelques exceptions, par exemple chez les Jalq'a le répertoire pour chant et *charango* appelé *malawira* se joue sans que les musiciens se déplacent.

se font avec une attitude corporelle, et souvent même avec des pas différents de ceux de la vie quotidienne, sont pensés dans certains cas comme étant de la marche (*puriy*), dans d'autres, ils sont assimilés plutôt à la danse (*tusuy*). Ils dessinent sur le sol des figures simples, «cercle», «zig-zag», «serpent», «petits tours», ou plus complexes, constituant parfois de véritables chorégraphies. Quelques-uns, comme les tours à gauche, le zig-zag ou encore le parcours d'une file de musiciens en «serpent», sont signifiants et mis explicitement en rapport avec les mouvements des entités diaboliques de l'infra-monde.

Sachant que les musiques s'interprètent toujours dans des contextes plus ou moins ritualisés, il convient d'observer le déplacement en tant qu'action rituelle. Ici, toute cérémonie communautaire implique l'utilisation de plusieurs espaces distincts, parfois assez éloignés les uns des autres: la maison d'une autorité traditionnelle, la place de l'église, la cime d'une montagne où se trouve une croix... Or les déplacements entre ces lieux sont toujours l'objet d'une sacralisation à travers des haltes et des libations faites tout au long du chemin en l'honneur des différentes entités surnaturelles. Mais surtout, ces déplacements se font en musique, parfois avec des pièces ou des répertoires spécifiques dont les différentes dénominations soulignent l'acte de marcher, d'avancer, de se déplacer. Les Jalq'a les appellent «*Waynu* [musique] pour marcher», et aussi *llampuriy*, «aller chemin», tout comme les Tarabuco; ailleurs, on les retrouve aussi sous le nom espagnol de *pasacalle*, dont le sens originel est celui d'«avancer dans la rue».

Ces musiques qui signifient elles-mêmes le déplacement ont un statut spécial: c'est avec elles qu'on arrive à tout espace rituel ou qu'on le quitte. Elles sont également jouées dans des lieux circonscrits de manière répétée et à des moments significatifs de la cérémonie. L'importance de ces musiques est-elle liée au fait qu'elles marquent des transitions? On le sait en effet, dans les sociétés andines, frontières géographiques, transitions temporelles, limites et frontières ethniques, sont l'objet de manipulations symboliques qui les désignent comme des «lieux» privilégiés de manifestation de l'invisible (Molinié 1986).

Musiques pour déplacer le corps, déplacements pour jouer. Même si le déplacement apparaît comme un mouvement autonome, nommé, ayant une signification propre et n'intervenant pas directement dans la production du son, il peut être considéré ici comme un mouvement musical à part entière: il fait partie de l'expérience corporelle du musicien et est pratiquement inséparable de la production sonore.

Temps

Les groupes quechua du sud de la Bolivie organisent leurs musiques selon un cycle annuel qui possède deux particularités: d'une part, le temps complet de l'année se trouve distribué en périodes musicales pendant lesquelles certains instruments et mélodies peuvent être joués tandis que d'autres sont interdits. D'autre part, ce cycle n'est pas composé d'une simple succession de musiques; en fait, des découpages différents de l'année se superposent de manière telle que divers répertoires

musicaux peuvent être exécutés simultanément. L'organisation annuelle de la musique donne donc naissance à une construction temporelle complexe qui se double d'une dimension spatiale car l'exécution des différentes musiques démarque des lieux précis de l'environnement, trace des parcours. Ne correspondant à aucun autre découpage explicite de l'année, ce cycle musical s'avère être lui-même un cycle rituel se déroulant tout au long des douze mois (Martínez 1994).

Dans cette région de la Bolivie, les gens disent que les musiques font «tourner le temps», le font «marcher». C'est là une expression figurée pour désigner un fait de la perception: la succession des musiques mises en œuvre tout au long de l'année crée une conscience, rend palpable pour chacun l'écoulement du temps (*ibidem*).

Or, sauf pour certains répertoires très précis, la musique constitue dans ces sociétés un savoir-faire partagé, non spécialisé. Les pratiques instrumentales et vocales distinguent les grandes étapes du cycle de vie et, pour les jeunes, l'exécution publique de la musique signifie leur intégration à la vie sociale. Ainsi, la musique produit un vécu collectif du temps, un vécu construit à travers une forte implication corporelle. Chaque période se distingue ainsi non seulement par les sons que l'on entend, mais aussi par des conduites somatiques particulières, des gestes spécifiques des musiciens. L'exemple du luth «petit charango» (*juch'uy charango*), est particulièrement éclairant à cet égard.

Dès la fin du carnaval les gens rangent les instruments de cette période rituelle – essentiellement des flûtes à conduit d'air et des clarinettes – et sortent le charango de leurs maisons. L'instrument est utilisé pendant une période d'environ huit mois, jusqu'à la Toussaint. Toutefois, les communautés subdivisent cette longue période en séquences plus courtes nommées de manière générique «temps» (*tempo*), chacune ayant sa propre dénomination, provenant, en général, du calendrier chrétien. A chaque «temps» correspond un répertoire musical propre qui porte le même nom. La figure 5 montre le découpage des «temps» fait par deux communautés, l'une jalq'a et l'autre tarabuco.

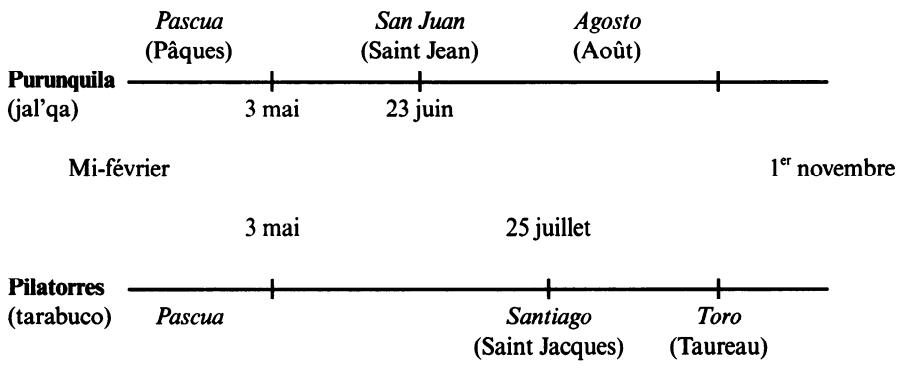
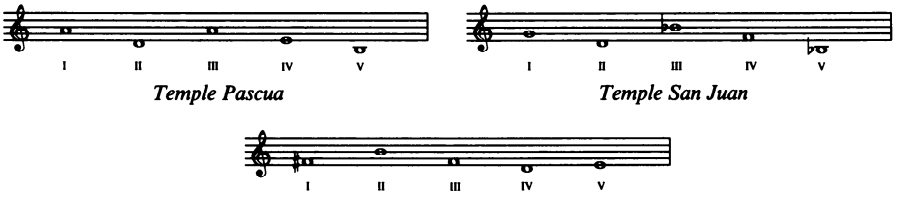


Fig. 5: Tableau comparatif: découpage de l'année entre la mi-février et le 1er novembre par deux communautés, l'une jalq'a et l'autre tarabuco.

Toutes ces musiques sont chantées et accompagnées par le charango. Elles possèdent une évidente unité, donnée par l'instrument et par l'utilisation commune du langage harmonique; en effet, par rapport aux autres musiques de l'année, celles-ci sont les plus occidentalisées. Mais chaque répertoire, composé de plusieurs pièces, se distingue des autres par des caractéristiques propres telles que l'échelle, la périodicité ou les figures rythmiques utilisées (Martinez 1994: 154-188).

Au-delà de leur homogénéité, il est possible de reconnaître à l'écoute, et sans équivoque, une mélodie de Pascua, de San Juan ou de Toro. Les caractéristiques musicales suffisent donc pour distinguer entre elles ces constructions sonores et, ainsi, pour différencier les périodes temporelles qu'elles recouvrent. Or, toutes les communautés, sans exception, transforment également l'instrument lui-même: ils l'accordent différemment pour chacun de ces «temps». Trois ou quatre fois par an, selon les communautés, les musiciens tendent ou distendent les cinq cordes doubles pour modifier leurs rapports intervalliques. Chaque communauté possède ainsi au minimum trois accordages[8] distincts. Nommés *temple* en espagnol, certains de ces accordages varient d'une communauté à une autre et témoignent souvent d'une imagination débordante: les intervalles ne s'organisent pas graduellement de l'aigu au grave, comme dans la guitare, mais font des sauts capricieux dans les deux sens et peuvent aller parfois jusqu'à une dixième.

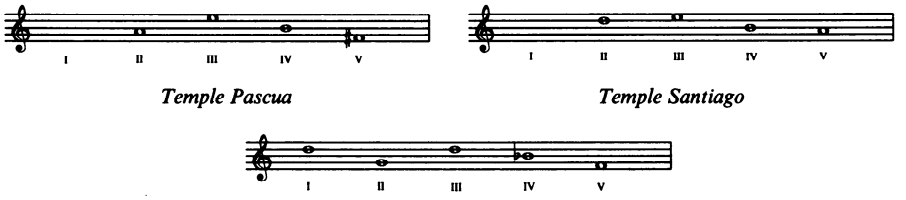
***Temples* du charango d'une communauté jalq'a (Purunquila)**



Temple Pascua *Temple San Juan*

Temple Agosto

***Temples* du charango d'une communauté tarabuco (Pilatorres)**



Temple Pascua *Temple Santiago*

Temple Toro

I, II, III, IV, V = cordes

[8] Merci à Nandu Acquaviva pour la suggestion de traduire *temple* par le terme «accordage» à la place d'«accord», qui prête à confusion.

Or, du point de vue du résultat sonore, le changement est peu évident, sauf parfois dans certains cas où l'on entend plus clairement une différence de registre. La différence sonore ne semble pas justifier la complication technique qu'elle induit. En effet, pour chaque *temple*, le musicien doit modifier toutes les positions de sa main gauche. Il doit apprendre trois fois plus de positions que si l'instrument gardait le même accordage, avec tout ce que cela comporte de création de nouveaux réflexes. Ainsi, ce qui va se transformer est moins la musique que l'expérience physique du musicien. En associant à chaque *tiempo* de l'année des gestes spéciaux de la main gauche, le passage d'une époque à l'autre devient une expérience physique. Les gestes musicaux font ici que le temps passe à travers les corps mêmes des musiciens.

Contacts

Lorsqu'une session de musique débute ou encore avant le jeu formalisé d'une pièce musicale, les musiciens réalisent un ensemble de manipulations sur leurs instruments que l'on peut qualifier de «gestes de contact» car ils ont comme principal objectif celui d'établir une relation avec l'objet.

Certains de ces gestes sont muets, comme celui du musicien qui mouille avec sa salive la pointe de son index, puis, soigneusement, dessine un cercle autour de chaque trou de jeu de sa flûte. La majorité des autres gestes sont sonores et s'utilisent autant pour les aérophones que pour les instruments à cordes. Quelques-uns sont strictement individuels tandis que d'autres sont effectués par tous. Parmi ces derniers on distingue les trois suivants:

- Systématiquement, avant de commencer à jouer la première pièce, les flûtistes – pour les flûtes à encoche ou à conduit d'air – soufflent dans leur instrument une courte phrase musicale, assez stéréotypée. Selon les musiciens, cette phrase est un geste technique destiné à «chauffer» l'instrument. Pendant la séance, après une interruption, ils peuvent refaire ce geste.
- Au commencement et à la fin de chaque pièce, les flûtistes, en mettant les lèvres dans une position particulière, émettent un son très aigu et bref que l'on peut comparer à celui d'un sifflet.
- A la place de ce dernier geste, ils peuvent exécuter une sorte de trémolo. Celui-ci n'est pas produit en levant et en rabaissant rapidement le doigt sur un plan perpendiculaire au corps de l'instrument, mais en glissant très vite la phalange sur un plan parallèle à la flûte.

Tous ces mouvements sonores sont pensés comme établissant une relation de dialogue avec l'instrument. Ainsi, pour les décrire, on utilise des verbes tels que «interroger» (*tapuy*), répondre (*jayñiy*) ou «converser» (*conversar*). Lorsque le flûtiste joue avec sa *kena* la phrase musicale introductive, il dit qu'il l'«interroge».

Il en va de même avec le charango. Là encore, l'instrumentiste réalise une courte mélodie «pour demander». En outre, l'action même d'accorder l'instrument est perçue comme un dialogue entre le musicien et l'instrument, et aussi comme une «conversation» entre les cordes. En alternance, l'index de la main droite va jouer

assez vite deux cordes, contiguës ou non, en établissant entre elles une relation dite de «paire»: «l'une demande, et l'autre répond» dit-on. Ensuite, le musicien recommencera en établissant différentes «conversations» entre les cordes jusqu'à considérer que l'instrument sonne juste.

Ces gestes non seulement établissent un contact avec l'objet, mais placent celui-ci dans une relation déterminée avec le musicien: celle d'un échange, d'un dialogue. En outre, ces gestes traduisent une conception de l'instrument apparaissant également dans la terminologie utilisée pour nommer leurs parties ou dans divers discours sur la musique. Les instruments ont une «voix» (*kunka*), une «langue» (*qallu*) – l'embouchure des flûtes – ou un «nez» (*sinqa*) – la fenêtre des flûtes à conduit d'air. Leur son est appelé *wacqay,* «pleurer», comme le chant des oiseaux... Avec leurs actions et leurs discours, les Jalq'a, les Calcha et Tarabuco accordent à leurs instruments le statut d'êtres vivants.

Souffle

Sons impurs, sons dans lesquels on laisse entendre l'écoulement de l'air... Il est aujourd'hui connu des ethnomusicologues andinistes que, en ce qui concerne les flûtes, la famille organologique la plus représentative de cette région du monde, l'esthétique du son fait la part belle à la présence du souffle.

Cette situation que l'on retrouve dans le jeu courant de ces instruments, est encore amplifiée lors du recours à certaines techniques de jeu dans lesquelles le rapport son/souffle se trouve inversé: il s'agit de sons véritablement noyés dans le souffle qui, lui, est mis en avant. Le résultat sonore est celui d'une sorte de chuchotement de la flûte.

Tous les groupes quechua dont il est question ici font appel à des techniques de ce genre utilisées dans le jeu des flûtes de Pan, des flûtes à conduit d'air ou des flûtes à encoche. Toutefois, elles s'appliquent à des circonstances bien définies: la composition musicale notamment, ainsi que la répétition individuelle ou collective d'un morceau. Les musiciens s'en servent également pour désigner à d'autres une pièce sans avoir à dire son nom, quoique certaines en possèdent, ou encore pour se remémorer une mélodie.

Pendant la période de l'année dite «carnaval», les Tarabuco jouent de grandes flûtes à conduit d'air en roseau à six trous de jeu antérieurs appelées *pinkillo*. Dans le jeu «normal», les musiciens insufflent l'air par l'embouchure de l'instrument, mais lorsqu'ils répètent, mémorisent ou composent, ils placent le *pinkillo* totalement à gauche de leur visage en le posant sur le coin gauche de la bouche (voir fig. 6), ensuite avec les lèvres légèrement entrouvertes ils soufflent par la fenêtre, geste qui s'appelle «souffler par le nez», la fenêtre étant le «nez» de la flûte.

Le résultat est celui d'un son de faible puissance comportant beaucoup de souffle, un son, par ailleurs, très proche de celui qu'obtiennent les joueurs d'autres flûtes droites du type *kena* lorsqu'ils soufflent faiblement dedans en prononçant un son proche du «sh».

Fig. 6: Technique «souffler par le nez».

Pourquoi les musiciens tarabuco utilisent-ils des gestes aussi détournés pour faire sortir ces sons de l'instrument? Si l'on observe les divers contextes dans lesquels ces techniques sont mises en œuvre, on peut constater que, pour tous, il s'agit de situations de jeu que l'on pourrait appeler «non formelles». Ceci est également affirmé par les corps des musiciens qui ne se déplacent pas – comme ils le feront plus tard lors du jeu «normal» – ou qui prennent des postures incompatibles avec ce type de jeu, comme s'appuyer avec nonchalance sur un mur. Ainsi, toute cette gestualité sonore, tout comme celle qui n'intervient pas directement dans la production du son, cherche à marquer une frontière nette entre ce type de situations musicales et l'exécution publique de la musique.

C'est ainsi que la composition, la répétition ou le processus de mémorisation se distinguent du jeu formalisé par une qualité de la matière sonore (sons avec plus ou moins de souffle) et par une façon d'impliquer le corps qui, par un changement radical de la gestualité, modifie également les rapports qu'il entretient avec l'objet.

Production sonore et mouvements

Certains gestes musicaux appartiennent au domaine d'une gestualité technique culturellement codée. Dans les exemples évoqués ici, il apparaît que nombre de gestes liés à la production sonore peuvent répondre également à des intentions autres que la technicité. Ainsi, la dimension visuelle occupe une place fondamentale dans le geste musical, tant urbain qu'indigène. Mais si, pour le premier, elle met l'accent sur la communication avec le public, elle répond pour le second à un « vouloir signifier » (Marin 1995: 6. 601), signifier la symétrie, les mouvements des dieux, la distinction entre situations de jeu formelles et non formelles.

Tout geste musical est, par sa nature même, un vécu du corps; or il s'avère que, dans cette région de la Bolivie, on porte une attention spéciale à cette composante du mouvement. Il reste à connaître plus précisément les significations du déplacement qui n'ont été qu'à peine effleurées ici. Toutefois, on peut constater que, par son association presque systématique à la production sonore, le déplacement constitue un aspect central de l'expérience physique du musicien. Il en va de même dans le cas de la technique dite « souffler dans le nez » où, pour marquer que l'on est dans une situation particulière du jeu instrumental, on fait appel à des gestes que l'on peut qualifier de totalement « artificiels » par rapport à ceux que l'on effectue lors de l'utilisation courante de l'instrument : plaquer la flûte sur le coin gauche de la bouche, souffler avec les lèvres tordues à peine entr'ouvertes... De toute évidence, ce que l'on cherche ici c'est modifier la relation physique de la personne à l'instrument qui – en recevant l'air par sa fenêtre – se trouve, lui aussi, transformé. Et c'est encore avec le corps des musiciens que l'on joue pour produire ce qui devient non seulement une conscience ou une perception du passage du temps, mais aussi l'expérience physique de son écoulement.

A l'inverse d'un chanteur de flamenco dont la mimique faciale, les gestes de la main ou du bras, donnent à voir l'émotion, sont une sorte de prolongement de ses sentiments profonds, les mouvements de ces musiciens et chanteurs quechua n'amplifient pas leurs sentiments. Ce choix esthétique a peut-être un lien avec une conception plus globale des relations entre la musique, les instruments et les hommes. Nombre de discours et de pratiques mettent en avant l'idée que la musique n'est pas entièrement le fait des humains. Ainsi, dans la composition musicale, par exemple, les plus belles musiques sont « tirées » de divinités de l'infra-monde (Martínez 1996: 312). Les gestes que j'ai appelés de « contact » suggèrent la même idée. Réalisés dans nombre de sociétés du monde, ce type de gestes, accorder un instrument, le toucher, le chauffer avant la performance, servent autant à préparer l'objet qu'à créer la disposition psychologique du musicien au jeu. Mais ici, les gens les expliquent en termes de dialogue avec un objet vivant. Et plus tard, en voulant remarquer le jeu d'une personne, on ne dira pas « untel joue très bien aujourd'hui », mais plutôt « sa flûte est en train de parler », « elle touche le cœur avec sa voix, avec ses pleurs clairs comme des paroles ». Ce n'est pas la qualité du musicien, mais celle de l'instrument qu'on met en avant. Ainsi, on peut considérer, à titre provisoire, que cette gestualité andine ne cherche pas à placer l'individu en tant que tel au centre du fait musical, mais le donne à voir comme le partenaire actif d'un échange sonore avec les instruments-êtres vivants et les forces surnaturelles.

Références bibliographiques

BEAUDET Jean-Michel
2001 «Mouvement musical – mouvement chorégraphique». Actes du Colloque European Seminar in Ethnomusicology, ESEM, Londres 1999. www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico

BRADBY B.
1987 «Symmetry around a centre: music of an Andean community». *Popular Music* 62. Cambridge: Cambridge University Press: 197-217.

ECHARD Aminatou
2000 *La fanfare au sein de la fête du Chutillo 99: l'exemple du collège Calero. Potosi, Bolivie.* Mémoire de maîtrise. Paris: Université Paris 8.

KESSEL Juan van
1982 *Danzas y estructuras sociales de los Andes.* Cuzco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.

MARIN Louis
1995 «Corps – La sémiotique du corps». *Encyclopaedia Universalis.*

MARTINEZ Rosalía
1992 «Musique et démons: carnaval chez les Tarabuco». *Journal de la Société des Américanistes* 76: 155-176.
1994 *Musique du désordre, musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie).* Thèse présentée en vue du grade de Docteur en Ethnologie. Nanterre: Université de Paris X.
1996 «El sajjra en la música de los Jalq'a», in M.-P. Baumann, éd.: *Cosmologia y música en los Andes.* Berlin: Bibliotheca Ibero-Americana, Vervuet.

MAUSS Marcel
1950 [1936] «Les techniques du corps» *Sociologie et anthropologie.* Paris: PUF: 365-386.

MOLINIE Antoinette
1986 «Instruments symboliques aux frontières andines». *Techniques et culture* 7: 145-179.

POOLE Deborah A.
1982 «Temporal Classification and Transformation in Andean Devotional Dance», communication au symposium *Religión Mito y Ritual en las Sociedades Andinas.* Manchester, ms.

ZILE Judy van
1988 «Examining movement in the context of the music event: a working model». *Yearbook for Traditional Music:* 125-133.

RÉSUMÉ

Un premier regard ethnographique révèle que, pour les groupes quechua du Centre-Sud de la Bolivie, le geste musical est autre chose qu'un mouvement technique destiné seulement à produire des sons. Ainsi, il apparaît que ces peuples andins jouent d'une manière particulière avec certains aspects du mouvement tels que la dimension spectaculaire, l'implication physique du musicien ou encore la possibilité de signifier. Qu'ils interviennent directement ou non dans la production sonore, les gestes musicaux font du corps du musicien un lieu où s'articulent des expériences aussi variées que celle de l'écoulement du temps ou celle d'une symétrie associée à l'ordre du monde.

GESTE INDIVIDUEL, MÉMOIRE COLLECTIVE
Le jeu du pan dans les *steelbands* de Trinidad & Tobago

Aurélie Helmlinger

En visitant Trinidad, il est impossible d'ignorer longtemps l'existence du *pan*[1]. On ne tarde pas à découvrir cet idiophone mélodique (appelé aussi *steeldrum* ou *steelpan*) fabriqué par catachrèse[2] de bidons de pétrole. Après l'avoir embouti à l'aide d'une masse, on façonne sur sa surface devenue concave un certain nombre de facettes dont l'accordage sur une gamme occidentale tempérée sera facilité par une *cuisson* préalable, sur un feu nourri des résidus d'hydrocarbures. Le facteur (appelé *tuner*) martèle chaque note, séparée de la voisine par une rainure, pour lui donner une forme légèrement convexe, ajustant ainsi la note fondamentale. S'il a une bonne oreille et en s'aidant parfois d'appareils électroniques, il peut également accorder les partiels sur le modèle des premières notes de la série harmonique, donnant à l'instrument un timbre brillant, qu'un éventuel chromage par électrolyse renforcera et maintiendra plus longtemps. Ainsi fabrique-t-on aujourd'hui cet instrument dont il existe de nombreux types de tessitures différentes, reconnaissables par le nombre de bidons et la taille de leur jupe.

Inventé à la fin des années trente par la population d'origine africaine[3] dans les quartiers défavorisés de Port-of-Spain, le *pan* a pris progressivement place dans le carnaval. Suite à l'habitude d'ajouter aux tambours traditionnels, puis aux bambous percutés et pilonnés (les *tamboo-bamboo*), des instruments de récupération métalliques, il est le fruit de découvertes acoustiques dues aux propriétés sonores de sa matière vibrante. D'abord très mal considéré, il est peu à peu accepté puis érigé en symbole culturel de Trinidad par des intellectuels nationalistes qui prennent parti en sa faveur. A l'indépendance (1962), le PNM – parti nationaliste au pouvoir – favorisera son développement par de nombreuses décisions politiques comme la création de compétitions nationales.

«Seul instrument de musique inventé au XX^{e} siècle», clament un peu présomptueusement les prospectus touristiques. Et le pays entier semble fêter chaque

---

1 «Casserole» en anglais. Ce terme est synonyme de *steeldrum* et *steelpan*, à ceci près qu'il désigne parfois plus précisément un seul des bidons de l'instrument. Un *steeldrum* peut donc être constitué de plusieurs *pans*.

2 Ce concept emprunté à la psychologie (qui l'a elle-même emprunté à la rhétorique), désigne ici le détournement d'un objet de sa fonction initiale.

3 La population de Trinidad & Tobago a des origines multiples. L'Encyclopaedia Universalis évalue la communauté d'origine indienne à 40,3 %, l'africaine à 39,6 %, la métisse à 18,4 %, l'européenne à 0,6 %, la chinoise à 0,4 %, et les autre à 0,7 % (chiffres de 1990).

année, au moment du carnaval, son instrument national en une gigantesque compétition appelée Panorama, où d'immenses groupes d'une centaine de personnes, les *steelbands*, s'affrontent par la performance d'un morceau de dix minutes aux arrangements virtuoses. Le soir de la finale (après l'épreuve des préliminaires et des demi-finales), le pays retient son souffle, et ceux qui ne peuvent assister directement au spectacle le suivront probablement à la radio ou à la télévision, pour infirmer ou confirmer les fiévreux pronostics qui fusent depuis le début des répétitions quotidiennes, plus d'un mois auparavant.

C'est au sein de ces compétitions de *steelbands* que le geste musical assume un rôle outrepassant ce qui ne serait que l'exécution d'un matériau musical construit indépendamment. Du point de vue individuel d'abord, le geste, guidé par la configuration des notes sur l'instrument, peut avoir des conséquences sur les choix musicaux de l'arrangeur. Collectivement ensuite, un certain nombre de constatations semblent suggérer que quelque chose d'important se joue entre les gestes simultanés des musiciens et la mémorisation même du répertoire[4].

La musique des *steelbands*

Depuis l'indépendance, en 1962, l'activité des *steelbands* est largement orchestrée par une association nationale, «*Pan Trinbago*», financée par le gouvernement. Différentes compétitions rythment la vie musicale au fil des mois, toujours ouvertes par l'hymne national, écouté par tous avec grand respect. Par leurs règles elles dessinent le paysage musical: à chaque concours correspond un type de pièce et un nombre approximatif de musiciens.

Le Panorama, dont la finale a lieu le samedi soir précédant le carnaval, est l'événement le plus mobilisateur[5]. La pièce doit impérativement être l'arrangement d'un *calypso* diffusé sur les ondes radio de Trinidad dans l'année précédente. Le calypso, chanson de satire sociale à l'harmonie tonale et accompagnée d'un rythme caractéristique à deux temps, a été rapidement intégré dans le répertoire des *steelbands*. Les règles du Panorama ont par la suite donné naissance à un nouveau type, destiné à fournir le matériau musical de ces pièces de compétition. Un tel calypso, réalisé à grands renforts de synthétiseurs et de boîtes à rythmes, plus que par son

---

[4] Ce travail repose d'une part sur mon expérience de panniste et sur un terrain de deux mois lors duquel je me suis intégrée à un *steelband* pour le Panorama. La première partie de l'article résume mon travail de maîtrise et la seconde touche à mon sujet de thèse, dont cet article ne saurait être le strict résumé: des expérimentations sur le modèle des sciences cognitives viendront mesurer finement les caractéristiques de ce type de mémoire, permettant une analyse plus complète par une dissociation des niveaux de musiciens et des différents paramètres de l'encodage.

[5] A titre d'exemple, en 2001, 57 *conventional bands* (comprenant jusque 100 musiciens) 51 *traditional bands* (jusque 45 musiciens) ont concouru, auxquels il faut ajouter 23 groupes *juniors* (source internet, site de Pan Trinbago). Les *conventional bands* ont des instruments pouvant être composés de plusieurs pans pour un seul musicien. Les *traditional bands* portent leurs instruments en bandoulière, chaque panniste n'ayant donc qu'un bidon.

impertinence textuelle, fera une brillante carrière s'il passe souvent à la radio et est repris par le «*Panorama tune*» vainqueur de la compétition.

Plusieurs *steelbands* peuvent donc jouer un même thème, puisque ces calypsos sont une sorte de répertoire annuel auquel chacun puise. Mais les différents arrangements, inspirés de la musique symphonique occidentale, signeront leur originalité: l'arrangeur du *steelband* compose ses propres introductions, développements et conclusions, devant impressionner les juges et enthousiasmer le public. Très suivi par la population, retransmis en direct à la radio et à la télévision avec force commentaires passionnés, le Panorama est sans conteste l'événement phare de la vie musicale des *steelbands*.

Au mois d'octobre, le répertoire adopte un autre style avec la compétition du *Festival*, où l'usage veut que les groupes, d'environ 40 à 60 musiciens, reprennent à nouveau des calypsos mais aussi des pièces de musique classique occidentale. Lors de ces compétitions et pour les fêtes privées qu'animent occasionnellement les *steelbands*, le répertoire, appris par cœur, ne connaît pratiquement pas de variation. Seule une compétition, «*Pan Ramajay*[6]», juge l'improvisation dans un style inspiré du jazz, de formations de moins de dix personnes.

Geste et choix musicaux

L'étude du geste musical constitue une récente voie de recherche de l'ethnomusicologie, son domaine pouvant dépasser le simple cadre de l'exécution matérielle d'une pensée musicale abstraitement préconçue. Outre le rôle que le geste pourrait avoir dans l'attribution de représentations sur les musiciens, son étude intéresse la discipline pour son rôle dans la cognition musicale. Les contraintes physiques auxquelles l'instrumentiste est confronté participent à la forme de la musique: les caractéristiques techniques du jeu d'un instrument donnent nécessairement lieu à des combinaisons faciles, difficiles ou impossibles. Un accord de piano sera par exemple forcément soumis à l'étendue maximale couverte par chacune des deux mains du musicien sur le clavier. L'un des premiers à avoir abordé ce domaine de recherche, John Baily (1977, 1987) a ainsi analysé des formules musicales de luths d'Afghanistan à la lumière de caractéristiques motrices de leur exécution. Loin de vouloir minimiser le contexte culturel qui façonne l'esthétique générale d'une musique, cette approche permet de mieux cerner les choix de l'instrumentiste, et de comprendre la récurrence de certains traits par les regards croisés des contraintes gestuelles et culturelles.

La musique des *steelbands*, comme on l'a vu, laisse peu de place à l'improvisation, mais l'extrême rapidité des pièces de compétition fournit une contrainte culturelle qui peut amener les arrangeurs, tous pannistes[7] eux-mêmes, à composer en

---

[6] Du français «ramager».

[7] Joueur de *steeldrum*. Ce terme neutre d'instrumentiste possède d'après Dudley (1997: 17) une nuance avec le terme *panman* pouvant parfois avoir en sus une connotation de lutte socio-politique liée à l'histoire de l'instrument, absente du contenu sémantique de «*pannist*» (francisé ici en *panniste*).

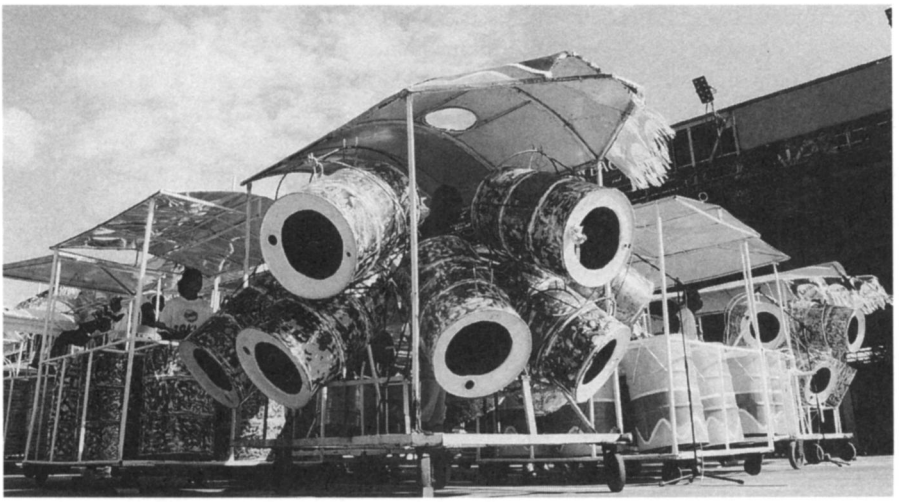


Fig. 1: *Nine bass* de Tokyo.

tenant compte des impératifs gestuels. L'un d'entre eux, Jit Samaroo, m'a ainsi déclaré renoncer parfois à certaines idées de composition du fait de leur trop grande difficulté, en ajoutant « Je connais mes musiciens, je sais ce qu'ils sont capables de jouer ». La contrainte gestuelle, dans ce type d'orchestre, pourrait être délicate puisqu'il existe dans un *steelband* au moins une dizaine de types de *steeldrums* aux topologies très différentes les unes des autres, et corollairement aux caractéristiques gestuelles diverses. Mais la plupart des instruments fournissent la grille harmonique sur un ostinato rythmique ; la partie qu'ils exécutent est donc plutôt guidée par la grille du calypso que par la gestuelle qu'ils impliquent.

En revanche, du fait de la rapidité d'exécution, la partie mélodique composée par les arrangeurs (non issue de la reprise du calypso) est davantage susceptible de contenir des formules inspirées de la facilité de réalisation de certains mouvements. Les *tenors* assument cette fonction mélodique, généralement accompagnés une tierce en dessous par les *double tenors*, moins nombreux. Mais au cours des développements, les autres sections d'instruments sont amenées à exécuter tour à tour un passage mélodique, leur «*solo*», qui doit mettre en valeur leur virtuosité.

Le présent travail s'est concentré sur l'étude du *tenor*, constitué d'un seul bidon, en tant qu'instrument mélodique privilégié et à la configuration très répandue. Précisons que les *steeldrums* sont constitués de un à une dizaine de *pans*. Le placement des bidons va de l'horizontale à la verticale[8]. Pour le *tenor* et les instruments doubles (*double tenor, double second, double guitar*), les *pans*, suspendus à des montants métalliques, sont inclinés d'environ 25° par rapport à l'horizontale. Les *steeldrums* plus graves se placent devant ou autour du musicien, certains pans se

[8] L'axe pris en compte se réfère au diamètre supérieur du cylindre, pris dans l'axe de l'instrumentiste.

trouvant verticalement devant lui, le centre environ à hauteur des épaules. Les *nine basses*, par exemple, comportent six *pans* horizontaux (ou légèrement inclinés) et trois verticaux. Le fait que les bidons restent entiers pour servir de caisses de résonance rend les basses particulièrement imposantes (fig.1).

Jeu du *tenor*, topologie

Le joueur de *tenor* se tient toujours debout, le point le plus bas de l'axe de jeu se trouvant environ au niveau de l'aine. Dans cette posture, le buste droit et les mains plongées dans l'instrument, le panniste peut exécuter un certain nombre de mouvements: les bras et surtout les poignets se meuvent pour atteindre les notes avec les baguettes bien sûr, mais l'axe vertébral peut également basculer pour rapprocher le buste du *pan*, en particulier dans les passages difficiles (fig. 2a et 2b).

Une des principales difficultés gestuelles réside dans les doigtés, la répartition des notes de la mélodie entre la main droite et la main gauche. Et ceux-ci, même si les choix peuvent parfois différer selon les musiciens, sont directement liés à l'ordre de placement des notes sur l'instrument, la topologie du *tenor* (fig. 3).

Les différents *steeldrums* ont bien souvent une topologie qui, si elle a toujours une logique, ne comporte guère de systématique des intervalles. Celle du *tenor*, en revanche, est rigoureusement systématique puisqu'il est accordé sur le cycle des quartes dans le sens des aiguilles d'une montre, corollairement dans celui des

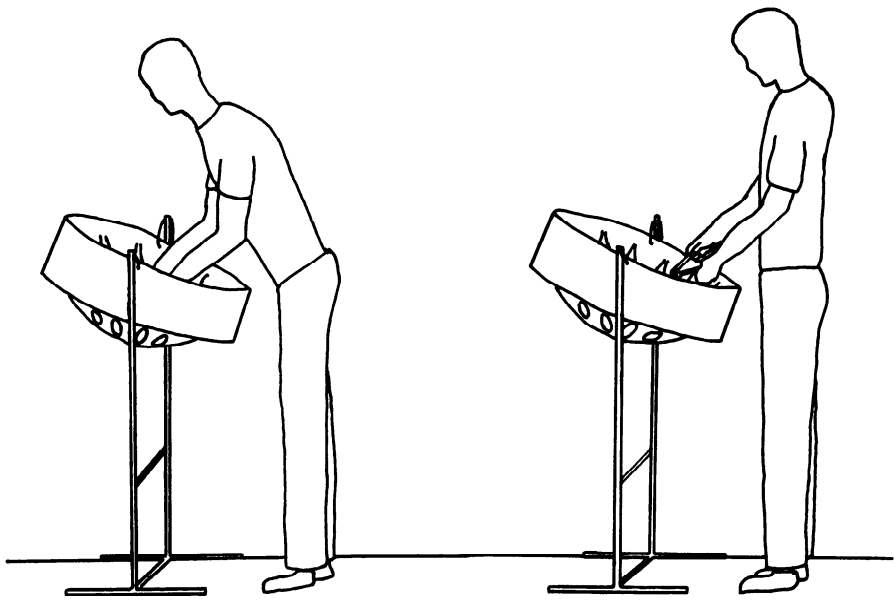


Fig. 2a-b: Joueur de *tenor*.

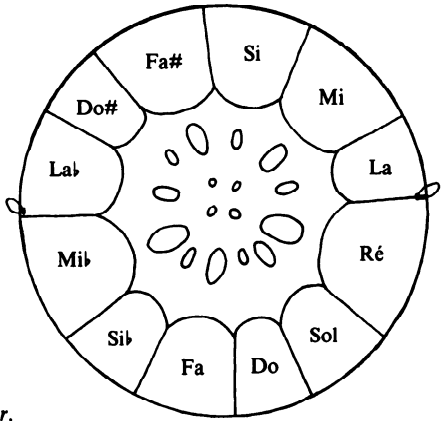


Fig. 3: Topologie du *tenor*.

quintes en sens inverse. L'octave est placé juste en dessous, les couronnes intérieures reproduisant ainsi exactement la même répartition. L'instrument couvre une tessiture d'un peu plus de deux octaves, du do ou plus souvent ré 4 au fa ou fa # 6.

Cette topologie a des conséquences importantes: chaque intervalle entretient systématiquement des rapports de placement identiques avec les autres notes. Les successions d'un même intervalle forment donc toujours des figures parfaitement régulières: pour jouer une gamme par tons entiers, par exemple, on joue une note sur deux dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, ce qui trace une figure en escargot. Une montée par tierces mineures forme une sorte de carré, et par tierces majeures plutôt un triangle. Une mélodie peut alors être transposée par une simple opération de rotation mentale (Baddeley 1992): il suffit de déplacer le *dessin*

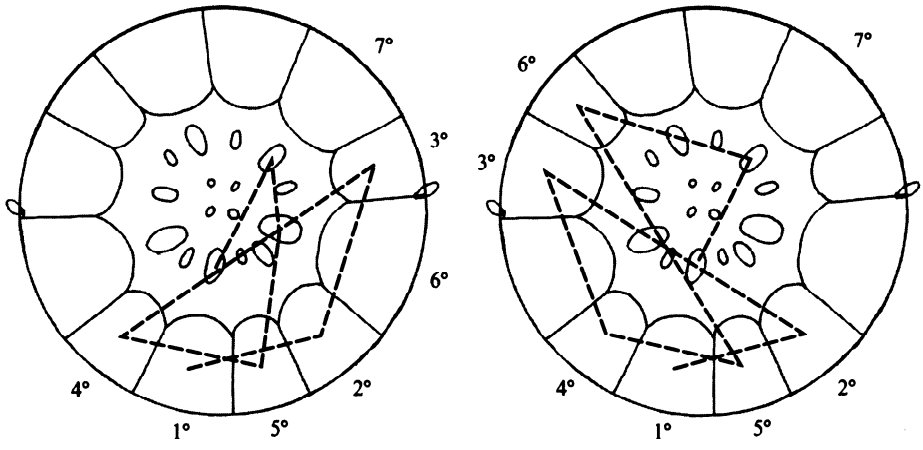


Fig. 4a-b: Gammes diatoniques majeure et mineure.

tracé par la mélodie par symétrie centrale, la seule modification susceptible d'en résulter étant la position du passage à la couronne intérieure. En gamme de ré, par exemple, ce passage se situera entre la septième et l'octave, tandis qu'en gamme de sol, ce sera entre la quarte et la quinte.

La gamme diatonique majeure occidentale a par conséquent une forme presque constante, quelle que soit la tonalité (fig. 4a-b). Mais si cela facilite le stockage des informations, en économisant les figures à mémoriser, cela n'empêche que la forme des gammes diatoniques est visuellement et donc gestuellement assez irrégulière.

Effets musicaux

Répétition d'une cellule[9]

Le premier trait musical issu d'une préférence motrice se retrouve dans beaucoup d'arrangements dans ce que l'on appelle les *runs*. Il s'agit des passages où une longue série de doubles-croches est jouée sans interruption à grande vitesse, tout le monnayage étant marqué. Ils doivent être à la fois faciles à mémoriser et à exécuter.

L'avantage principal de la répétition d'une cellule est de créer un mouvement moteur régulier, qui permet une exécution relativement automatique. La répartition entre les frappes de la main droite et celles de la main gauche acquiert un aspect mécanique absent du jeu habituel dans la gamme diatonique, à la répartition toujours irrégulière. Le geste se répète à l'identique sur un doigté de base comme l'alternance entre main droite et main gauche pour les cellules de quatre notes et deux notes doublées de la même main pour les cellules de trois notes (exemples fig. 5).

Ce trait comprend aussi nécessairement un nombre restreint de notes à retenir. Dans un *run*, lorsqu'aucun silence ne vient ponctuer une phrase, il est beaucoup plus difficile d'anticiper le geste et donc de le mémoriser. La vitesse est trop grande pour pouvoir entièrement compter sur la mémoire visuelle, et seuls les réflexes gestuels entrent en jeu. On comprendra qu'il est bien plus facile d'anticiper le jeu de trois ou quatre notes que l'on répète, que d'en mémoriser une dizaine de différentes. La répétition concerne le plus souvent des cellules de trois notes, qui ont en plus l'avantage de créer un décalage rythmique tout à fait au goût des Trinidadiens, en plaçant un accent sur les croches pointées.

Les chromatismes

La caractéristique probablement la plus marquante des morceaux de compétition est l'abondance des chromatismes mélodiques. Ce phénomène est présent dans l'ensemble du répertoire, tout au long des morceaux, très nettement perceptible y compris pour un auditeur non averti. Il est à ce point frappant qu'il se trouve à plusieurs reprises mentionné dans la thèse de Shannon Dudley (1997), à travers des citations

[9] Nous appellerons « cellule » les groupements de 2 à 4 doubles-croches, c'est-à-dire des unités de répétitions de un temps ou moins.

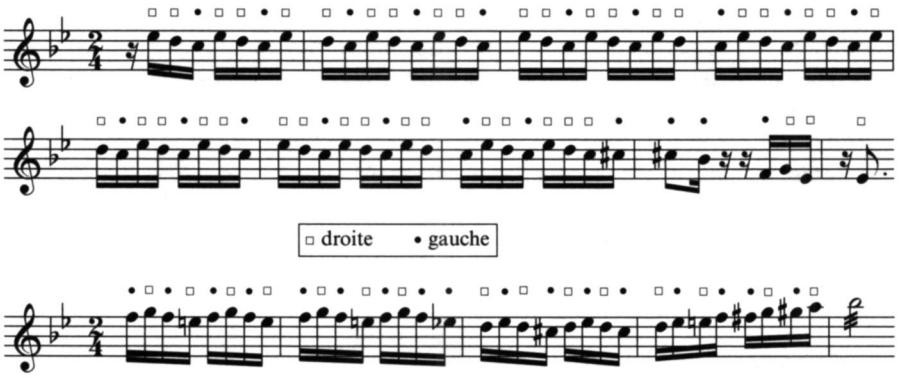


Fig. 5: Transcription de répétition d'une cellule: a. extrait de *Get something and wave* de *Angel Harps*, 1992, arrangement de Clarence Morris; b. extrait de *Pan Messiah* de *Merry Tones*, 1998, arrangement de Kendall Lewis.

d'informateurs considérant les chromatismes comme un effet contestable du Panorama:

> Beverly Griffith: « Et quelquefois, on ne s'entraîne pas en rythme du tout, parce que le morceau est très compliqué, avec beaucoup de notes dans les *runs*, et vous entendez seulement *bdddddup, bdddddup!* (imitant le son d'une rapide montée chromatique) pendant environ une heure » (*in* Dudley 1997: 243)[10].

Harold Headley: « Si je suis un touriste ou quoi que ce soit et que je viens au Panorama, que j'écoute les cinq premiers groupes et réalise que tout ce que j'entend ce sont des chromatiques, d'inutiles chromatiques, je vais rentrer chez moi » (*ibid.*: 214). [...] « Par exemple, si vous remarquez, tous, la majorité des groupes, 90 % des groupes jouent des chromatismes. La plupart des compositeurs, quand tu composes un morceau, tu ne mets pas seulement un chromatisme parce que les autres compositeurs l'ont fait. Tu arranges ton morceaux aux capacités que tu as et tu sais ce que tu veux entendre. Tu dois arranger le morceau pour toi-même et pour les joueurs, pas pour les juges. Parce que les juges veulent entendre des chromatismes. Tu ne peux pas et tu ne dois pas mettre des chromatismes seulement parce qu'ils disent que c'est le moyen de faire monter l'excitation – ce n'est pas le seul moyen de faire monter l'excitation » (*ibid.*: 244)[11].

---

[10] « *And sometimes it's not being practiced to rhythm at all, because the piece is very intricate with a lot of notes in the runs, and you only hearing bdddddup, bdddddup! (imitating the sound of a rapid chromatic run) for about an hour* ».

[11] « *If I'm a tourist or whatever and I come to Panorama and I listen for the first 5 bands and realize that all I'm hearing is chromatics, useless chromatics, I will go home* » (*ibid.*: 214). [...] « *For instance if you notice, all, majority of the bands, 90% of the bands play chromatics. Most of the composers, when you compose a tune, you don't just put in chromatics because the other composer did it. You arrange your tune to the ability you have and you know what you want to hear. You must arrange your tune for*

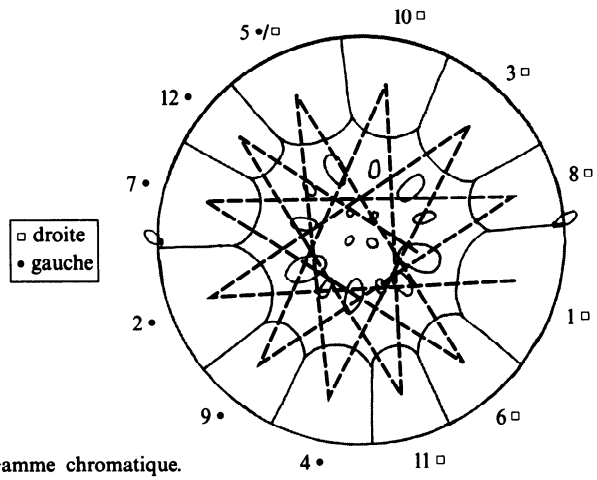


Fig. 6: Gamme chromatique.

Ces témoignages montrent clairement l'omniprésence du phénomène. Les exemples musicaux sont en effet innombrables. La raison évoquée par Shannon Dudley et ses informateurs est claire: l'usage intensif des chromatismes est dû à l'escalade de virtuosité qu'a entraînée la compétition. Pour gagner, il faut convaincre les juges de sa supériorité technique, impressionner la foule. Il s'agit d'une conséquence directe de la volonté de domination. Mais cette explication ne permet pas de comprendre totalement un phénomène à ce point présent. Les arrangeurs pourraient après tout choisir d'autres types de gammes (ils utilisent parfois les gammes diatoniques, mais de manière infiniment moins récurrente) pour démontrer leurs qualités techniques, ou même tout simplement n'importe quelle phrase, pourvu qu'elle soit longue et rapide.

Mais la gamme chromatique présente l'atout majeur de s'accompagner d'une gestuelle particulièrement facile sur le *tenor*, puisqu'elle se joue dans une alternance presque totale entre la main droite et la main gauche. La symétrie de la topologie place en effet systématiquement les intervalles par demi-ton presque en face les uns des autres. Le tout forme donc, comme on peut le voir dans la fig. 6 (où est mentionné le doigté[12]) une figure géométrique étoilée dont l'équilibre visuel facilite aussi la mémorisation. Son intérêt, comme pour la répétition de cellule, est d'offrir une régularité dans le mouvement, un équilibre moteur entre les frappes de la main gauche et celles de la main droite.

yourself and for the players, not for the judges. Because the judges want to hear chromatics. You cannot and should not put in chromatics because they say that that is the only way to build excitement— that is not the only way to build excitement».

[12] On constate l'alternance droite / gauche, les seuls doublés étant gauche-gauche entre le fa et le fa# ou droite-droite entre le fa# et le sol, et droite-droite entre le si et le do.

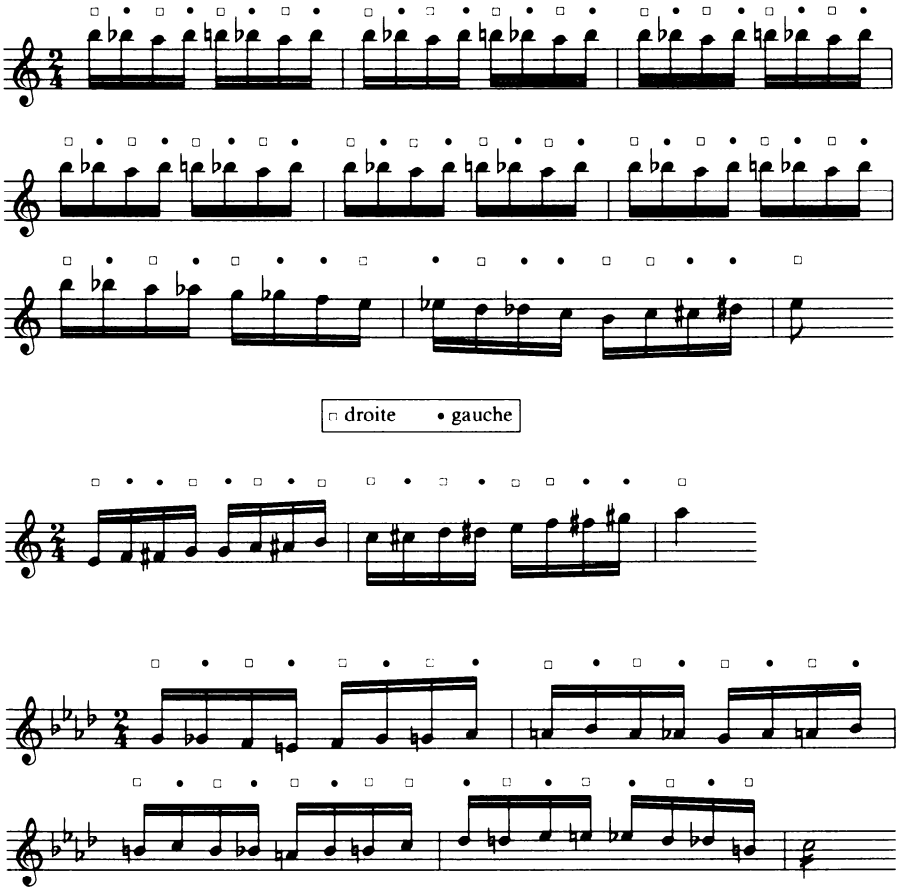


Fig. 7: Transcriptions de chromatismes mélodiques:
a) Extrait de *Birthday Party* par *Phase II*, 1996, arrangement de Len «Boogsie» Sharp.
b) Deux extraits de *Pan in A Minor*, par les Renagades, 1987, arrangement de Jit Samaroo.

«Le pan, c'est facile... si tu répètes tes chromatiques»[13], disait un jour Selwyn Henry, panniste à Pamberi. Il est clair que lorsqu'on a intégré visuellement et gestuellement cette gamme, de nombreux traits sont grandement facilités. On n'a plus qu'à retenir la note de départ, son placement rythmique, et on laisse ensuite aller ses mains jusqu'à celle d'arrivée. Les arrangeurs ont donc compris qu'ils pouvaient ainsi produire de longues phrases impressionnant les juges et le public, tout en ménageant relativement leurs musiciens. Les chromatismes mélodiques sont utilisés ainsi dans tous les passages composés par l'arrangeur, les plus longs se retrouvant systématiquement en fin d'introduction, et à la fin du morceau (fig. 7).

[13] «*Pan is easy... if you practice chromatics*».

Mais l'explication gestuelle ne doit pas occulter l'aspect esthétique qui joue aussi un rôle important. Car en plus de ses intérêts gestuels, visuels de et son effet sur les juges, la gamme chromatique crée un effet de montée vers une sorte d'explosion musicale qui sied bien à l'esprit du *Panorama*. La musique de cette compétition doit être une sorte d'éruption de joie, comme l'est d'ailleurs l'ensemble du carnaval. Si des chromatismes apparaissent tout au long de l'arrangement, les longues montées précèdent toujours les moments forts du morceau : l'arrivée du thème du *calypso* (que tout le monde connaît par chœur pour l'entendre depuis des semaines sur toutes les radios) et les accords de la *coda*. Peut-être pourrait-on associer cet effet musical avec le sentiment de communion nationale mis en valeur dans la thèse de Steven Stuempfle : « J'ai discuté précédemment de certains messages que véhicule le *steelband* concernant l'ethnicité, les différences de classes et intégration. Pendant les performances, cependant, d'autres dimensions prévalent. En écoutant les groupes s'efforcer d'exécuter de complexes arrangements musicaux, beaucoup de Trinidadiens retrouvent et apprécient des qualités supposées être des aspects clef de leur expérience nationale : créativité locale, lutte, réussite, et festivité » (Stuempfle 1995 : 234)[14].

La montée chromatique est destinée à faire l'effet d'une prouesse technique, ce que l'on peut peut-être rapprocher de l'idée de difficulté et de lutte. Elle est en tout cas un passage quasi obligé pour accéder au thème, connu de tous, et au moment fort qui doit éclater à la fin du morceau, où comme le disait Jit Samaroo, arrangeur des Renegades, « *You must get high !* ». Les chromatismes créent une attente, une tension qui amènent un moment de cohésion et de joie. Sur les enregistrements en situation, on entend en effet clairement les cris de la foule accompagner ces passages.

Que ces suppositions soient justifiées ou non, l'omniprésence des chromatismes tout au long des arrangements prouve en tout cas qu'il ne s'agit pas seulement d'un outil de séduction des juges. Une conjonction de facteurs favorise leur utilisation. La facilité d'exécution gestuelle y contribue très fortement, en ouvrant des possibilités qui présentent des atouts d'arrangement.

Un autre type de chromatisme pourrait être attribué à la configuration du *tenor*, sans être pourtant directement lié à la gestuelle. Ce trait musical a la fonction d'amener les changements de tonalité au cours d'un développement. Il s'agit en fait d'une modulation opérée par une série de transpositions du même fragment mélodique en marche d'escalier, par chromatismes. Plutôt que d'intégrer la modulation dans un segment mélodique plus long[15], les arrangeurs ont en effet l'habitude de répéter le même fragment musical en le transposant successivement dans toutes les tonalités intermédiaires, pour arriver à celle voulue. Le même procédé avait déjà été décrit par Gilbert Rouget à propos de chants rituels béninois : « Le découpage choisi

---

[14] « *Earlier in the chapter I discussed certain messages that the steelband has carried concerning ethnic and class differentiation and integration. At performance occasions, however, other dimension prevail. In listening to bands strive to execute complex musical arrangements without flaw, many Trinidadians re-encounter and appreciate qualities that are believed to be key aspects of their national experience: local creativity, struggle and achievement, and festivity* » (Stuempfle 1995 : 234).

[15] Certains arrangeurs comme Jit Samaroo, plus profondément influencés par la musique classique occidentale, utilisent plutôt des modulations de ce type, ce qui est toutefois rare.

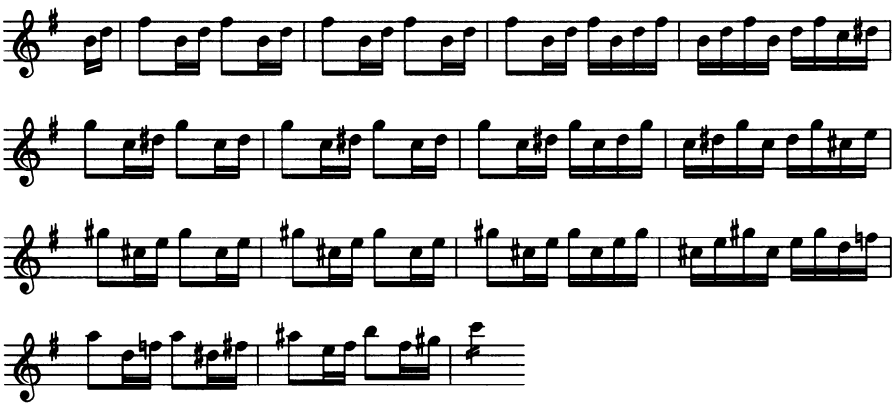


Fig. 8 : Transcriptions de chromatismes transpositeurs : extrait de *Musical Volcano*, par les *Desperadoes*, 1992, arrangement de Robert Greenidge.

permet d'entendre trois fois l'exposition du chant, c'est-à-dire le déroulement de cette longue descente chromatique au cours de laquelle le même thème est transposé, à chaque énoncé, un peu plus bas. Il est commode et, je crois conforme à la réalité, de parler ici de chromatisme 'transpositeur'. En effet le thème lui-même est diatonique et c'est la manière dont il est transposé légèrement plus bas à chaque énoncé successif qui constitue le chromatisme de cette musique. » (Rouget 1961 : 42).

Le chromatisme transpositeur est le moyen le plus courant d'amener une modulation dans les *steelbands* et, contrairement aux chants décrits par Gilbert Rouget, c'est plutôt dans un mouvement ascendant que s'opère la transposition. Comme on l'a vu précédemment, la topologie du *tenor* facilite beaucoup la transposition puisqu'il suffit de renouveler le même parcours de notes en le déplaçant par symétrie axiale.

Le geste n'est en revanche pas nécessairement facilité dans la mesure où le déplacement du dessin mélodique implique des changements dans la répartition des frappes entre la main gauche et la main droite. Aucune régularité motrice ne découle donc cette fois du trait musical. Le phénomène de rotation mentale peut en revanche aider à comprendre la conception de ce procédé de modulation. Plus que gestuelle, l'influence de l'instrument sur la musique prendrait donc ici la forme d'une inspiration visuelle.

Il apparaît assez clairement que ces préférences gestuelles sont étroitement liées à la rapidité d'exécution des morceaux de compétition et aux difficultés que posent les *runs* pour la mémoire. Ces démonstrations de virtuosité, où les pannistes peuvent jouer une très longue succession de doubles-croches à un tempo moyen de 130 à la noire, et pouvant aller jusque 150, sont une conséquence directe de la volonté de domination dopée par la compétition. Aucun enchaînement n'est techniquement impossible sur un *tenor*, pourvu qu'il soit monodique. Mais la complexité de la mémorisation des phrases se répartissant irrégulièrement sur l'instrument à tempos

très élevés a orienté la composition des *runs* vers une recherche de cohérence gestuelle, qui a permis de pousser les limites de la longueur et de la rapidité des phrases en conservant la pratique non professionnelle et occasionnelle de l'instrument[16].

Geste et mémoire interviennent donc tous deux dans la conception des traits musicaux présentés. Nous allons voir maintenant qu'ils sont également indissociables lors de l'exécution, depuis l'apprentissage jusqu'à la performance.

Geste et apprentissage

Ce qui frappe dans l'apprentissage d'une nouvelle partie musicale, c'est l'importance cruciale dévolue à l'observation gestuelle. L'écoute ne semble pas de prime abord l'élément vraiment essentiel.

Lorsque l'arrangeur veut transmettre une nouvelle partie, il vient lui-même, sans mot dire, la jouer sur un instrument. Il se place à côté d'un musicien spécialement rapide pour la mémorisation, en général *chef de section*. Ce dernier, ainsi que les pannistes immédiatement voisins s'exercent aussitôt et intègrent la nouveauté avec une rapidité saisissante en observant le parcours des mains de l'arrangeur, tandis que tous les autres membres de la section se pressent autour d'eux en une légère bousculade, pour *apercevoir*, sur la pointe des pieds, des bribes mélodiques. Ceux qui ont la chance d'être tout près retournent à leur instrument dès qu'ils estiment avoir visualisé la partie, mais peut-être se déplaceront-ils à nouveau pour compléter la fin.

L'arrangeur joue la nouvelle phrase en boucle, jusqu'à ce que l'un de ses voisins immédiats en ait retenu la totalité. Il se retire alors et va tranquillement montrer la partie d'une autre section. Au fur et à mesure que les pannistes assimilent les nouveaux éléments, le groupe se disloque en plusieurs petits attroupements, où les musiciens n'ayant pas encore la totalité de la nouvelle partie observent leurs camarades qui s'entraînent. Chacun s'exerce ensuite un peu dans son coin, mais les pannistes travaillent bientôt tous ensemble en répétant inlassablement en boucle la phrase musicale nouvelle.

Nul besoin d'échange verbal ni de chant, sauf lorsque l'arrangeur n'est pas capable de jouer sur n'importe quel *pan*; il énonce dans ce cas au chef de section les notes par leur nom (*A, B, C...*), et tape le rythme de la mélodie sur le bord de l'instrument, montrant quand même certaines notes du doigt[17]. C'est alors autour de son chef que se presse l'ensemble de la section et que se transmet visuellement la nouvelle partie.

On ne peut réduire la mémorisation à un seul phénomène cognitif. Elle est le résultat d'une conjonction d'éléments qui la rendent possible. Mais ce qui frappe

[16] La majorité des pannistes ne joue que lors du Panorama: environ un mois et demi par an de répétitions quotidiennes avant les soirs de performance.

[17] Dans les *steelbands* que j'ai observés (*Merry Tones et Renegades*), les arrangeurs savent jouer de tous les types de *steeldrum*. Cette information provient du film de Verba et Mrejen, *Pan in A Minor*, et est confirmée par les témoignages de Guillaume Kervel et Mathieu Borgne, pannistes français ayant participé à plusieurs Panoramas.

d'emblée est l'importance cruciale du facteur visuel. On ne peut naturellement pas en dissocier la dimension auditive, nécessairement simultanée, mais on pourra remarquer qu'à elle seule, elle ne suffit pas[18]. «En fait, beaucoup de joueurs sont plus dépendants de leurs yeux que de leurs oreilles pour apprendre la musique – non pas parce qu'ils lisent, mais parce qu'ils regardent sur les autres pour apprendre leur partie», remarque S. Dudley (1997: 269)[19]: tous les pannistes commencent effectivement par l'observation avant d'aller s'essayer à jouer.

Lors de l'apprentissage d'un morceau de Panorama dans le *steelband* Merry Tones, le rôle du facteur visuel m'apparut un soir clairement à travers l'anecdote suivante. Je m'exerçais alors un peu seule en répétant une nouvelle phrase musicale, quand une jeune fille de ma section vint gentiment jeter un coup d'œil par-dessus mon épaule pour vérifier le bon déroulement de mon apprentissage. Y voyant une erreur, elle la manifesta et, observant plus attentivement, attendit que la boucle musicale en revienne au passage en question. Je suis persuadée qu'en apercevant la faute, elle n'avait pas distinctement entendu ce que j'avais joué: le *panyard*[20] était alors plongé dans ce moment de pagaille où, dans une intense cacophonie, chacun s'exerce individuellement pour mémoriser rapidement la nouvelle partie avant de la faire tourner en boucle tous ensemble. L'erreur avait seulement été *vue*, et était apparue sans aucune hésitation à la jeune fille.

Mais au retour du passage incriminé, alors qu'elle s'était rapprochée et écoutait plus attentivement, le doute survint. La note que je jouais ne sonnait pas faux et pouvait parfaitement s'intégrer dans la phrase musicale sans en perturber la logique. «*Play it again?*», dit-elle à la fois intriguée et dubitative. Ne pouvant trancher à cette nouvelle écoute, elle alla observer un camarade. Elle revint ensuite confirmer et corriger l'erreur.

Ce que suggère cette anecdote, et qui correspond parfaitement aux sensations ressenties lors de l'apprentissage, c'est que l'on reproduit d'abord des données gestuelles, auxquelles les informations auditives parallèles apportent une vérification. Si ce que l'on a photographié produit la même musique que l'on vient d'entendre, l'apprentissage est validé. Ici, mon geste est apparu avec évidence comme faux à cette jeune panniste, qui en douta ensuite par son aspect musicalement plausible. L'observation visuelle apportait une certitude, et l'écoute, le doute. De fait, c'est sa conviction première qui était la bonne.

Le geste acquiert donc ici dès l'apprentissage une place aussi importante que la musique qui en découle. Il est son propre vecteur de transmission, s'enseigne au moins autant par son image que par sa finalité musicale. S'il n'intervient plus ensuite dans l'apprentissage, on va voir qu'il conserve néanmoins, dans sa dimension collective, un rôle important au cours des performances.

---

[18] Il existe bien entendu des pannistes aveugles ou malvoyants. Leur handicap ne leur interdit évidemment pas la pratique du *steeldrum:* un sens se développe toujours pour remplacer celui qui est défectueux. L'apprentissage d'oreille est tout à fait possible, mais il est alors choisi par défaut.

[19] «*In fact, many players are more dependant on their eyes than their ears for learning music – not because they read, but because they watch on others to learn their parts*».

[20] Lieu de répétition du *steelband*, comprenant généralement un bâtiment couvert et une cour extérieure.

Une mémoire contextuelle : la contribution du jeu collectif

On sait depuis certaines études en psychologie cognitive (Baddeley 1992 : 289) que l'on se remémore mieux un phénomène s'il se présente dans le même contexte que lors de l'apprentissage : des plongeurs sous-marins ayant appris une liste de mots en situation immergée et sur la plage, pouvaient significativement mieux se les remémorer si le rappel avait lieu dans la même situation que l'apprentissage. Un « effet net de dépendance » a été mis en valeur, prouvant que le contexte de l'encodage joue sur la mémorisation. Dans les *steelbands*, il semble effectivement que les musiciens soient très dépendants de l'environnement dans lequel ils apprennent, celui-ci jouant le rôle d'une sorte d'aide mémoire. Un changement de contexte peut en effet parfois plonger dans la sensation angoissante de tout oublier.

Guidage gestuel à distance

Dès l'apprentissage, le panniste, en utilisant fortement des repères visuels, inféode sa mémoire à tout l'environnement, constitué en particulier du jeu très visible des musiciens voisins. La transmission atypique d'une partie de *double guitar* que j'ai une fois observée illustre bien l'importance mnémonique de la vision des gestes des pannistes du même instrument. La méthode employée semble révélatrice des phénomènes qui entrent en jeu pendant la performance. Cet exemple, toutefois exceptionnel, est dû à la disposition des musiciens ce soir-là dans le *panyard* de Merry Tones : la musicienne concernée se trouvait isolée des autres membres de sa section. Les instruments étaient répartis à la fois au sol et sur le char, grande plate-forme utilisée pour le défilé du carnaval et par la section rythmique[21], lors du Panorama.

Une jeune joueuse de *double guitar* n'avait aucun camarade de section aux alentours, et n'avait pas bien retenu ce qu'elle avait observé sur l'un d'entre eux, quelques instants auparavant. La plupart des autres musiciens connaissaient la nouvelle partie, qui tournait déjà en boucle. L'arrangeur, passant par là, la vit dans l'expectative et entreprit (chose rare) de l'aider. Mais, se trouvant en contrebas du char où elle était installée, dominé de plus d'un mètre, il ne pouvait lui montrer directement la partie comme il l'aurait fait en temps normal. Plutôt que de faire tout un détour pour se placer à côté d'elle, il resta alors en face d'elle et lui mima la gestuelle de sa partie, *en miroir*, en temps réel.

Ceci n'était rendu possible que par le fait que la fillette jouait des *strummings :* les gestes de l'arrangeur ne détaillaient pas le rythme à effectuer, qu'elle connaissait déjà. Ses mouvements, assez stylisés, reproduisaient avec les bras la chorégraphie générale de cette succession d'accords comme si, finalement, elle avait eu un autre

[21] La section rythmique, appelée aussi *engine room*, comporte au Panorama une vingtaine de musiciens. Elle est constituée d'une batterie, de congas (utilisés par paires, et joués avec des baguettes de *steeldrum*), de cloches en plastique, et surtout d'idiophones métalliques d'une terrible puissance sonore : le *scratch*, sorte de râpe de cuisine cylindrique, est frotté avec un peigne en fer, et l'*iron*, tambour de frein de camion, martelé avec des clous. D'autres types d'instruments s'intègrent à cette section selon les choix d'arrangement.

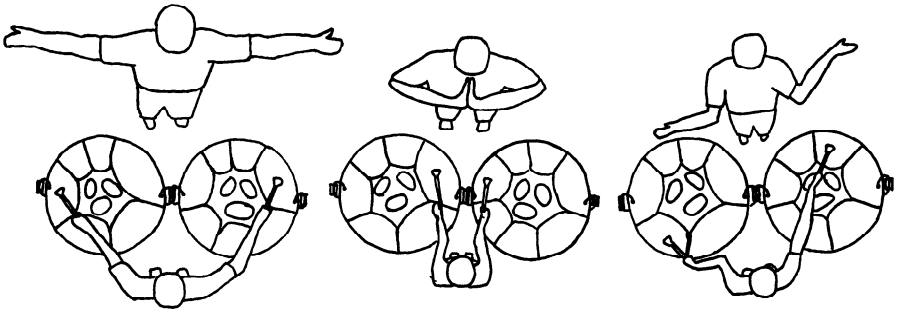


Fig. 9: Guidage gestuel à distance.

joueur de *double guitar*, de dos, devant elle. Comme elle avait déjà regardé plus précisément jouer l'un d'entre eux, elle n'eut aucun mal à retrouver les notes et se remit bientôt à jouer en suivant la chorégraphie reproduite par l'arrangeur.

Cette anecdote est un indice assez révélateur de la manière de mémoriser le répertoire. Le jeu du *steeldrum* est en effet une chorégraphie qui semble dictée autant par la musique elle même que par le jeu très visuel de mimétisme au sein de la section. Ici, la panniste avait bien quelque part visuellement en mémoire les notes qu'elle avait aperçues chez quelqu'un d'autre. La musique était déjà jouée, la musicienne pouvait donc entendre l'évolution de la grille. Mais pour restituer ces informations qu'elle avait partiellement intégrées, il ne lui manquait qu'une seule chose, la chorégraphie d'un camarade. C'est le jeu collectif qui pouvait, selon l'expression citée par Baddeley (1992: 286), rendre disponible une donnée musicale qui n'est accessible qu' individuellement.

C'est sans doute un phénomène qui contribue fortement à la facilité d'accès de l'instrument. Si le *steeldrum* peut devenir, à partir d'un certain tempo ou en situation de soliste, d'une complexité technique extrême, c'est en revanche à vitesse lente et au sein d'un groupe un instrument très gratifiant pour les débutants: les hauteurs de notes ne posent pas, comme au violon, de grosses difficultés d'ajustement, et la mémoire de la pièce peut se faire même si le novice ne connaît pas encore la répartition des notes sur son instrument, grâce à la mémoire visuelle et au renfort de la mémoire des voisins, surtout s'ils sont plus confirmés. La fillette que nous avons mentionnée ci-dessus ne jouait ainsi du *double guitar* que depuis quelques mois, et participait pour la première fois au Panorama.

Mimétisme de section

Mais l'influence du jeu collectif sur la mémoire n'est pas l'apanage des débutants, même si c'est peut-être plus flagrant chez eux. Elle concerne aussi les pannistes les plus experts, et pas seulement en condition d'apprentissage d'une nouvelle pièce mais en toute situation de jeu. Il est ainsi frappant de constater que les pannistes

ont énormément de mal à jouer seuls. Il m'est en effet arrivé de demander à des membres de chaque section de jouer individuellement, simplement accompagnés de quelqu'un frappant la pulsation, afin d'enregistrer et de transcrire plus facilement les différentes voix du morceau. J'ai d'abord été confrontée au refus de plusieurs d'entre eux pourtant habituellement coopérants, qui répondaient tout gênés: «Mais je n'y arriverai pas!», «Je ne m'en souviens plus!», ou «Demande plutôt à Untel...».

Ces hésitations venaient visiblement du fait que les priver du reste de l'orchestre les plaçait dans une situation trop inconfortable. Les musiciens qui acceptèrent éprouvèrent effectivement des difficultés, même les plus confirmés. Les joueurs qui s'étaient prêtés au jeu, hormis un jeune joueur de *double guitar* qui – ayant assez peu d'années de pratique – eut vraiment un mal fou à arriver au bout, étaient reconnus comme parmi les meilleurs. Or à l'exception d'un bassiste (du *steelband* Merry Tones), tous s'interrompirent au moins une fois. Pour limiter la mise en danger, certains demandèrent à un camarade de section de jouer avec eux. Malgré cela, deux bassistes des Renegades, groupe fort réputé et vainqueur de neuf Panoramas, s'interrompirent, *exactement en même temps*. Un joueur de *double guitar* des Renegades, faisant partie du *stage side*, ayant donc toute l'année une pratique quasi quotidienne de son instrument et ayant participé à plusieurs tournées mondiales, me dit, très vexé d'avoir dû s'y reprendre à trois ou quatre fois: «*Dis is de wooorse time I ever played dis tune!*»[22]. On était la veille de la finale du Panorama; il était donc dans les conditions d'entraînement optimum.

Ces constatations n'enlèvent évidemment rien aux excellentes qualités de tous ces musiciens, qui sont capables de réaliser des prouesses techniques à une vitesse stupéfiante. Elles montrent cependant que, accoutumée à un certain contexte, leur mémoire est étroitement dépendante de celui-ci. Le trac peut bien sûr expliquer en partie leur hésitation. La présence d'un micro est évidemment troublante. Ces remarques proviennent de situations qui n'étaient de toutes façons pas rigoureusement expérimentales. Mais le phénomène semble trop récurrent pour qu'on puisse entièrement l'attribuer à une timidité passagère.

Les sensations ressenties en jouant ainsi collectivement du *steeldrum* vont d'ailleurs tout à fait dans ce sens. Sans même regarder fixement ses voisins, leurs gestes, très amples en raison de la taille de l'instrument, entrent naturellement dans le champ de vision du panniste. Les mouvements sont en effet très visibles puisqu'ils impliquent au minimum le poignet, souvent tout le bras, le buste ou parfois même, pour les basses, le corps tout entier. La communion gestuelle avec les autres membres de la section, emportée comme un seul corps dans un mouvement unique, maintient le musicien dans une vérification simultanée de ses propres réflexes.

Lorsque ce système de repères est perturbé, comme dans le cas du jeu solitaire, des erreurs surviennent. En groupe, en cas de trou de mémoire, une observation anticipée d'un voisin de section peut permettre d'interroger son intention gestuelle afin d'accéder à une remémoration correcte. L'effet de communion est assez fort pour que l'on puisse deviner le mouvement de ses voisins avant même qu'il ne soit engagé. Si un joueur voit qu'il va faire une fausse note, il peut dans le meilleur des

[22] «Je n'ai jamais joué ce morceau aussi mal!».

cas avoir encore le temps de la corriger: l'amplitude des gestes permet parfois de compenser un mauvais réflexe par une forte accélération de dernière minute.

Cela peut bien sûr avoir des effets pervers: il est possible que, dans un excès de confiance, on soit emporté dans la chorégraphie du voisin et que l'on joue exactement la même fausse note en même temps. L'erreur d'un voisin peut semer le doute et être contagieuse. Une information contraire à son intuition gestuelle est très troublante et peut avoir un effet paralysant. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si les deux bassistes des Renegades se sont arrêtés précisément au même instant, sur les dix minutes que dure le morceau. Le jeu du *steeldrum* relève d'un subtil équilibre entre les réflexes individuels et la confiance que l'on porte à son entourage.

Mais, en dépit de ces situations occasionnellement perturbantes, cette caractéristique de la mémoire a un effet général très rassurant. La section entière semble animée d'un même mouvement, dont les musiciens n'ont plus qu'à suivre la chorégraphie en toute confiance, sans réfléchir. Le sentiment de communion généralement recherché en musique est ici ressenti très fortement, puisqu'en plus de la synchronie musicale, il y a une coïncidence chorégraphique spectaculaire. Le panniste a sa propre connaissance du morceau, et perçoit simultanément avec une grande sensibilité les intentions gestuelles voisines, générant cet état de mimétisme de section.

Un ballet musiquant

Un mode d'apprentissage très visuel, une vérification systématique des réflexes gestuels par l'observation de la synchronie du groupe, un ensemble de personnes se mouvant comme un seul corps... Le jeu du *steeldrum* comporte bien des points de ressemblance avec la danse collective. Si la chorégraphie est largement soumise à la mélodie de la pièce et au dessin qu'elle forme sur les instruments, c'est cependant des mouvements dansés que l'on voit dans les gestes des pannistes. Dans sa réflexion sur l'origine des instruments de musique, André Schaeffner a déjà bien mis en évidence les liens entre la musique instrumentale – notamment percussive – et la danse, en montrant leur origine commune:

«'On se demandera si le plaisir de battre un tambour est né du besoin, non seulement de marquer le rythme, mais de participer encore de quelques manière à la gesticulation générale. Taper sur le premier objet venu, chaudron, pot de terre ou tronc d'arbre, c'est répondre tout autant à un réflexe de danseur qu'à un geste d'instrumentiste'[23]. C'est ainsi que bien des maniements d'instruments sonores, par leur violence ou même par leur seul aspect rythmique, ressortissent encore de la danse, tout comme les sauts et les piétinements dont nous étions partis. [...] Là même où elle gouverne tout geste, la musique n'en forme pas moins un spectacle, bruissant, et qui modifie nos idées – modernes ou 'classiques' – sur le ballet. Toutes relations entre musique et danse comportent quelque artifice, hors celles qui mêlent étroitement gestes de danseurs et gestes d'instrumentistes» (Schaeffner 1968: 38-39).

[23] Auto-citation: Schaeffner, *Notes sur la musique des afro-américains*, p. 297.

Fig. 10a : Panorama 1998 : section de *tenors* de Tokyo.

Fig. 10b : World Pan Festival 2000 : section de basses des Court Laventille Sound Specialists.

Un *steelband* offre en effet le spectacle fascinant d'une sorte de ballet musiquant. Les différentes sections ont de larges mouvements rythmés et synchronisés. La musique des *steelbands* perd par conséquent beaucoup à l'enregistrement. Non seulement le son puissant et envoûtant de la centaine de musiciens est terriblement réduit, mais toute la dimension spectaculaire est amputée. Les radios trinidadiennes ne diffusent d'ailleurs que tout-à-fait exceptionnellement des pièces de *steelbands*, en dehors de la transmission des compétitions. La population se déplace volontiers au *panyard* pour assister à la répétition du *steelband* du quartier, va vivre la liesse du Panorama ou le suit à la télévision, et s'arrêtera avec plaisir lorsqu'un groupe joue au détour d'une rue pour une quelconque manifestation publique. Mais la musique des *steelbands* ne fait pas vraiment partie de ce que l'on entend diffusé à longueur de journées dans les rues de Port-of-Spain, provenant de lieux privés ou publics. Les personnes réellement intéressées par les enregistrements sont très souvent elles-mêmes pannistes, ou alors de fervents supporters.

Il est en effet franchement dommage de ne pas voir un *steelband* en action. Même pour une pièce classique européenne lors du Festival, où la sobriété est de rigueur, l'ensemble du groupe se meut avec délicatesse et marque la pulsation par un balancement régulier du buste. Au Panorama, en plus de la vitesse et de l'aspect plus rythmique de la musique (et donc de la chorégraphie), c'est la surenchère d'exubérance. On balance son buste, bien sûr, mais on tape des pieds, on saute, on pirouette dès que l'occasion se présente. Le public se souviendra de ce joueur de *double guitar* qui, tel un musicien de hard rock, s'est jeté à genoux tout en continuant à jouer en secouant ses *ras*[24], ou de ce bassiste profitant d'un *break* pour jaillir hors de son instrument et exécuter quelques déhanchements sous les ovations générales. La musique crée un canevas chorégraphique sur lequel toutes les initiatives personnelles sont bienvenues.

Conclusion

La musique, comme l'essentiel des créations humaines, relève de l'action médiate. Il n'est de pensée *pure*, et on sait depuis le travail de Jack Goody (1979), que la forme du moyen d'expression oriente le résultat de la production. Il a ainsi montré que l'écriture a modifié profondément les modes de réflexion de tradition orale, et que l'émergence de la pensée scientifique moderne est par exemple l'héritière logique de son invention.

De même que l'écriture a permis la forme romanesque, le geste permet la musique à plusieurs titres. En tant qu'acteur, bien sûr, mais les recherches de John Baily (1977, 1987) ont aussi montré qu'il n'est pas simplement un neutre exécutant de décisions abstraites. Comme le suggère à nouveau ce travail, le mode «spatio-moteur» de l'exécution musicale peut avoir sa part de créativité. Le geste a sans doute permis certaines idées musicales. S'il influence la composition, on a vu qu'il

[24] On appelle *ras* à Trinidad les *dreadlocks* («terribles mèches»), coiffure des rastas de Jamaïque.

doit tout de même présenter des atouts esthétiques pour être couramment utilisé. C'est un faisceau d'avantages qui crée la récurrence de traits comme les chromatismes dans les *steelbands* de Trinidad. Le geste permet également la musique dans la mesure où l'amplitude du premier favorise le stockage mnésique de la seconde en contexte collectif, donnant lieu à des pièces longues, rapides et complexes.

Des chercheurs (Stuempfle 1995, Dudley 1997) ont déjà montré le rôle de cohésion nationale assumée par le *steeldrum :* « Le *pan*, en tant qu'instrument festif indigène, est un moyen vital par lequel la nation se crée, se contemple, et se célèbre elle-même » (Stuempfle 1995 : 236)[25]. Il semblerait qu'en plus du contenu symbolique fortement identitaire de l'instrument, les *steelbands*, par leur jeu dansé et la mémorisation en quelque sorte partagée dans le groupe, rempliraient particulièrement bien leur rôle de fédérateurs sociaux.

Références bibliographiques

AHO Wiliam R.
1987 «Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music». *Latin American Music Review* VIII/1. University of Texas Press: 26-56.

BADDELEY Alan
1992 *La mémoire humaine*. Paris: PUG.

BAILY John
1977 «Movement pattern in playing the herati dutar», in John Blacking ed.: *The Anthropology of the Body*. London, New-York, San Fransisco: Academic Press: 275-330.
1987 «Principes d'improvisation rythmique dans le jeu du rubâb d'Afghanistan», in Bernard Lortat-Jacob, dir.: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF:177-188.

BRIL Blandine
1991 «Les gestes de percussion: analyse d'un mouvement technique», in Denis Chevallier, dir.: *Savoir faire et pouvoir transmettre*. Collection Ethnologie de la France 6. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme: 61-80.

COWLEY John
1996 *Carnival, Canboulay and Calypso; Traditions in the making*. Cambridge: Cambridge University Press.

DUDLEY Shannon
1997 *Making music for the nation: Competing Identities and Esthetics in Trinidad and Tobago's Panorama Steelband Competition*. Ph.D dissertation. Berkeley: University of California Berkley.

GOODY Jack
1979 *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris: Éditions de Minuit.

ROUGET Gilbert
1961 «Un chromatisme africain», *L'Homme* (Paris) I, 3: 32-46.

SCHAEFFNER André
1968 *Origine des instruments de musique*. Paris: Mouton / Maison des Sciences de l'Homme.

STUEMPFLE Steven
1995 *The steelband movement. The forging of a national art in Trinidad and Tobago*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

[25] «*The pan, as an indigenous instrument of festivity, is one vital means by which the nation creates, contemplates, and celebrates itself*».

RÉSUMÉ

Depuis l'indépendance à Trinidad & Tobago, le *steeldrum* représente un véritable symbole national, où des compétitions annuelles absorbent l'essentiel de l'énergie musicale. La plus énorme, le Panorama, mobilise des *steelbands* de cent personnes. Le geste est abordé dans cet article comme l'un des constituants actifs de la performance, d'abord dans la composition de certains traits musicaux et ensuite dans les procédés mnésiques qu'il implique en contexte collectif. Dans les *runs* (longue succession de double-croches) de *tenor*, principal instrument mélodique, on remarque la récurrence de phrases musicales impliquant une régularité des frappes entre la main gauche et la main droite, recherche d'un équilibre moteur soulageant la mémoire. En groupe, l'effort de mémoire est aussi aidé par la gestuelle des compagnons de jeu qui entre de fait dans le champ visuel du musicien, chorégraphie générale le maintenant dans la vérification simultanée de ses propres réflexes mnésiques.

RAISON MORPHOLOGIQUE ET LANGAGE MUSICAL
Musiques de xylophone en Afrique centrale

Sylvie Le Bomin

> Dans le cadre traditionnel, l'individu inscrit ses variantes personnelles et puise dans la marge dont il dispose pour agir une part de son sentiment d'exister comme individu, dans la sécurité que lui offre l'intégration au groupe.
>
> ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole.*

Dans le contexte de la production musicale, la question du geste peut se présenter comme étant l'ensemble des conduites et des stratégies collectives ou individuelles qui guident le musicien dans son interprétation. Pour ce qui est des musiques traditionnelles africaines, où l'efficacité technique et l'économie de moyens règnent dans tous les domaines, la conception d'un instrument de musique se doit de répondre au mieux aux exigences de la grammaire musicale. De fait, des topologies d'instruments qui, au premier abord, nous paraissent surprenantes se révèlent être des modèles d'ergonomie, mettant en parfaite adéquation objet sonore, vélocité de l'instrumentiste et contraintes de la systématique musicale. Lorsque les règles de la grammaire musicale sont les mêmes, quels que soient le mode d'émission envisagé (voix ou instruments) et la topologie de l'instrument, on peut alors aisément conclure que ce n'est pas ce mode d'émission ou la topologie de l'instrument qui régit la grammaire musicale, mais que la première fait l'objet d'une facture ergonomique adaptée aux exigences de la seconde.

La prise en considération des processus d'apprentissage dans l'étude des musiques traditionnelles permet de révéler, à travers ses acquis progressifs, les relations unissant gestes de l'instrumentiste, objet sonore et production musicale. En effet, en étudiant les relations du corps à l'instrument et, plus loin, à la production musicale, il est bien souvent difficile de juger de l'antériorité de tel ou tel de ces aspects et de leur mode d'imbrication. Il est alors nécessaire de prendre en compte les systèmes de codification et de référence qui régissent la matérialisation de la musique et qui en sont à l'origine, ainsi que d'observer le geste antérieur au son qui conduit le jeu du musicien dans sa performance.

Ce sont ces deux aspects du geste musical qui seront traités ici, celui de l'adéquation de la conception de l'instrument de musique aux règles de la grammaire musicale et celui des automatismes gestuels associés aux conduites musicales acquis au cours de l'apprentissage du jeu instrumental, à travers la pratique du xylophone chez les Banda Gbambiya de République Centrafricaine.

L'orchestre banda gbambiya comprend quatre xylophones portatifs à résonateurs multiples, un tambour à deux peaux et différents types de hochets. Qu'il s'agisse de manifestations rituelles ou de divertissement, la musique pour xylophones accompagne le chant et/ou la danse. Deux types de formation sont possibles suivant les circonstances: pour les rituels (initiation *sumale*, cérémonie d'exorcisme, culte des jumeaux, levée de deuil), seuls deux xylophones, toujours les mêmes, seront nécessaires; pour les divertissementscollectifs, les quatre seront joués.

Le terme générique gbambiya pour désigner un xylophone est *mbaza*; mais chacun des xylophones possède également un nom par lequel il est couramment désigné. Il existe une réelle hiérarchie entre les xylophones, dont témoignent l'appellation et la fonction de chacun d'entre eux.

Le xylophone principal est l'instrument soliste, celui dont le jeu est le plus complexe, d'où son nom, *engere*, qui signifie «celui qui parle», le «bavard». Les trois autres xylophones n'ont qu'un rôle d'accompagnement. Ils portent des noms en rapport avec leur fonction et leur registre: *aya*, «le petit» dans le registre médium, est le «petit» d'*engere* (dans le sens du petit de l'animal). *Oko*, «l'époux» est le conjoint d'*engere*, dont il reprend partiellement la partie. Quant au quatrième xylophone, accordé dans le registre le plus grave, s'il est le plus souvent appelé *agoa*, «le buffle», par analogie avec le mugissement de l'animal dont son timbre le rapproche, il est également désigné par *eyi*, la mère»[1]. Les rapports que les noms des xylophones d'accompagnement entretiennent avec celui du xylophone soliste sont une des manifestations de la hiérarchisation qui existe au sein de l'orchestre. Ainsi, au xylophone soliste s'ajoute le premier xylophone d'accompagnement, *aya*, qui lui est indispensable et avec lequel il forme le noyau de l'orchestre; puis viennent les xylophones d'accompagnement secondaires, *oko* et *agoa*.

La conception de la topologie des xylophones

Dans les sociétés africaines, tout acte ou tout geste est fonctionnel et rien ne peut être considéré comme superflu. L'activité musicale, et plus particulièrement le jeu des instruments de musique, ne déroge pas à cette règle. Ainsi essaie-t-on de faire en sorte que l'instrument soit adapté le mieux possible aux contraintes de jeu et au corps de l'instrumentiste, qui plus est pour les instruments de grande taille qui sont appelés à être joués de longues heures durant. Au cours de leur construction, ils sont constamment mis en situation de jeu afin de vérifier, entre autres, cette adéquation au corps de l'instrumentiste[2].

Il en est ainsi des xylophones portatifs à résonateurs multiples d'Afrique centrale, instruments assez lourds, demandant une bonne résistance physique de la part des instrumentistes qui, lors de certaines manifestations, doivent en jouer plusieurs

---

[1] Dans différents dialectes banda, les instruments désignés par le terme *oko* ont toujours le registre le plus aigu de l'orchestre auquel ils appartiennent et *agoa* le registre le plus grave.

[2] Cf. le film «De l'arbre au xylophone».

heures tout en les portant. C'est dans ce souci de résistance et de confort que, dans certains sous-groupes fang du nord-Gabon, l'initiation au jeu du xylophone comprend l'enseignement de la préparation de remèdes permettant une meilleure résistance à l'effort et une plus grande vélocité des poignets des xylophonistes.

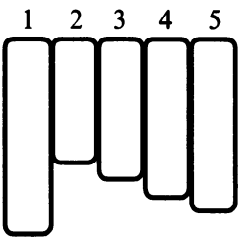


Schéma 1: Modèle de clavier sur cinq lames

L'adaptabilité du clavier aux lois de la grammaire musicale devient une question particulièrement pertinente lorsque l'on observe, entre plusieurs sous-groupes d'une même ethnie, des différences notables de topographies, différences faisant partie des critères identitaires au même titre que la langue et la pratique musicale.

Ainsi, la plupart des claviers de xylophones des populations oubanguiennes de République Centrafricaine ne sont pas linéaires, les notes n'étant pas disposées systématiquement de la plus aiguë à la plus grave, mais présentent des décrochages. L'analyse montre que cette disposition particulière résulte d'une adéquation aux règles de la systématique musicale[3].

Cependant, malgré cette diversité, la confrontation des claviers des différentes traditions montre qu'ils pourraient être conçus sur la base d'un prototype d'un instrument à cinq lames donnant les cinq degrés de l'échelle pentatonique et où les deux degrés les plus graves sont disposés aux deux extrémités du clavier (cf. schéma 1).

A partir de ce modèle, on trouve des topologies d'instrument particulières à certaines populations ou bien le modèle tel quel.

Pour ce qui est des xylophones banda gbambiya, l'analyse de la systématique musicale a permis de comprendre les logiques conceptuelles d'organisation des degrés sur les claviers. Ces xylophones possèdent sept lames pour trois d'entre eux, dont deux degrés redoublés à l'octave, et un autre huit lames, avec trois degrés redoublés à l'octave, les deux degrés constituant cet intervalle étant placés côte à côte, formant des décrochages dans la topographie des claviers.

Si les quatre xylophones possèdent tous, à peu de chose près, la même topographie, le clavier de huit lames ne faisant que rajouter une lame à l'octave à l'extrémité gauche du clavier, l'agencement des degrés sur le clavier peut être différent d'un xylophone à l'autre, soit parce qu'il est translaté d'un degré, soit parce qu'il est accordé à une octave de différence. C'est ce que la schématisation des claviers des xylophones et la présentation de leurs accords respectifs permettent d'observer[4]. Ainsi, le degré de la lame 7 du clavier du xylophone *engere* est translaté

---

[3] En ce qui concerne l'explication de la topologie du clavier de la sanza cf. Dehoux 1986: p98-105.

[4] Les hauteurs notées sur la topologie des instruments sont approximatives, le système n'étant pas tempéré, et ont été déterminées d'oreille. Le triton que l'on peut observer dans l'organisation du clavier ne doit être considéré que comme une conséquence de l'accordage des lames par degrés conjoints.

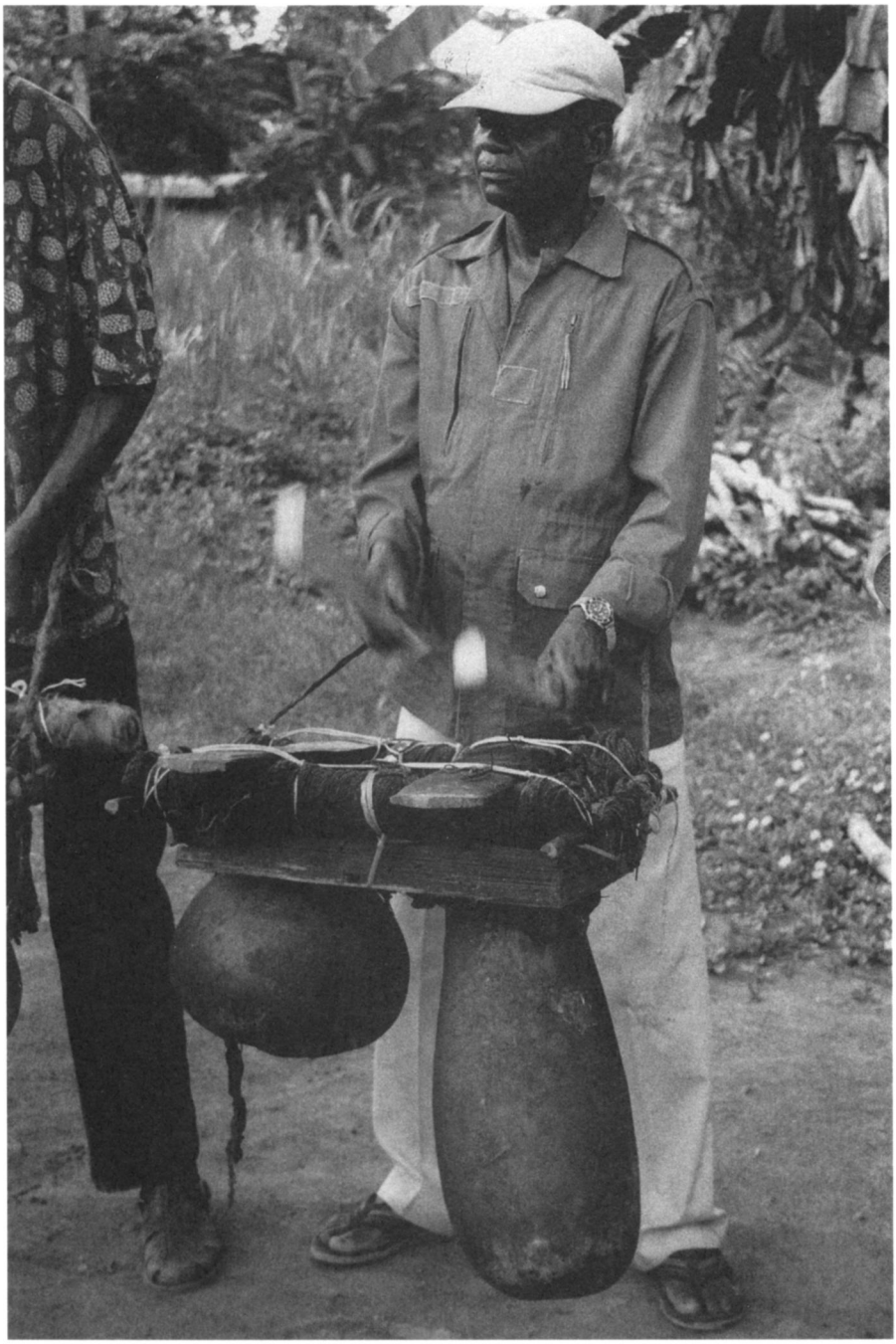


Fig. 1: Xylophone le plus grave de l'orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon.
Photo: Sylvie Le Bomin

Fig. 2: Xylophone soliste de l'orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon
Photo: Sylvie Le Bomin

Fig. 3: Orchestre *medzang* des Fang Fang, nord Gabon. Photo: Sylvie Le Bomin

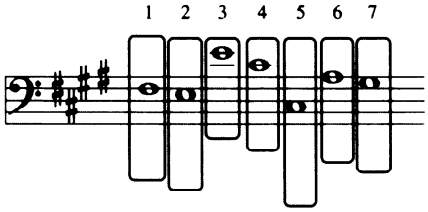
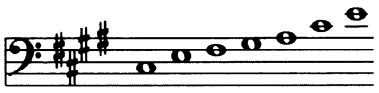


Schéma 2: Topologie du xylophone *engere*



Accord du xylophone *engere*

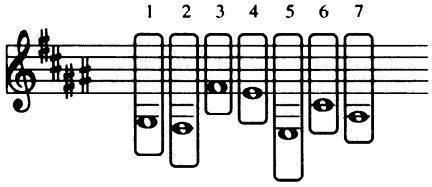
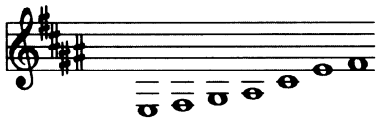


Schéma 3: Topologie du xylophone *aya*



Accord du xylophone *aya*

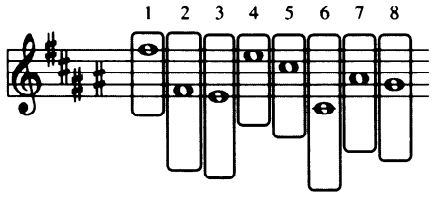
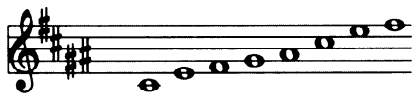


Schéma 4: Topologie du xylophone *oko*



Accord du xylophone *oko*

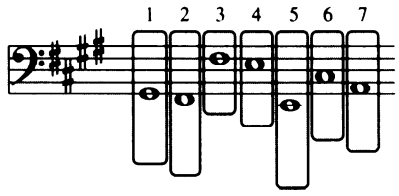
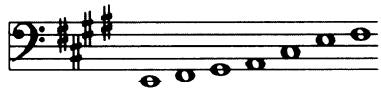


Schéma 5: Topologie du xylophone *agoa*



Accord du xylophone *agoa*

sur la première lame du clavier du xylophone *aya*. Quant aux xylophones *oko* et *agoa*, le premier est accordé à l'octave supérieur d'*engere* et le second à l'octave inférieur du xylophone *aya*.

Cette disposition particulière des octaves répond aux exigences des procédés de variation utilisés dans la musique banda gbambiya et plus précisément aux règles de commutation. Cette dernière, dans le cadre d'une musique cyclique, c'est-à-dire fondée sur la réitération variée d'un même matériau mélodico-rythmique sur une période de durée immuable, consiste à substituer un degré à un autre sur l'axe vertical. La systématique musicale gbambiya montre que ces substitutions se

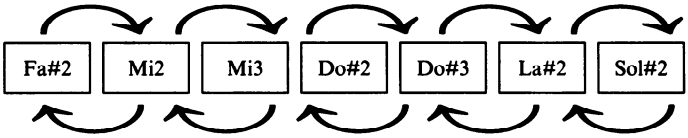


Schéma 6: Représentation des degrés pouvant commuter sur le clavier du xylophone.

font dans la majorité des cas entre degrés conjoints de l'échelle, soit entre deux degrés formant l'intervalle d'octave. Moins fréquemment, on rencontre également des procédés de substitution par des degrés éloignés, procédés qui, dans le cadre du jeu instrumental, sont réservés aux instrumentistes les plus aguerris.

Dans la pratique instrumentale, ces règles d'échange d'un degré avec un autre ne doivent pas demander à l'instrumentiste de modifier la trajectoire de ses mailloches. Aussi, les degrés pouvant commuter entre eux correspondent dans la majorité des cas à des lames conjointes sur le clavier, ce qui explique la proximité des lames accordées à l'octave: «Il faut que *aya* et *eyi* (respectivement «enfant» et «mère» le degré le plus aigu et le plus grave de l'intervalle d'octave) soient côte à côte afin que l'enfant puisse faire les courses pour sa mère quand celle-ci est fatiguée»[5].

La transposition des règles de la grammaire musicale à la technique de jeu du xylophone fait que les degrés commutant entre eux sont disposés de façon contiguë. C'est ce que l'on peut observer sur le schéma 6, les flèches indiquant les commutations réciproques des degrés suivant la partie prise en considération, à savoir celle de la main gauche et celle de la main droite.

En répondant aux exigences de la systématique musicale gbambiya, le xylophone apparaît comme un modèle de conception ergonomique.

Cette règle des commutations aux degrés conjoints ou à l'octave n'est pas particulière à la musique pour xylophones et n'est pas par conséquent liée de façon univoque à un type d'instrument, mais se retrouve en premier lieu dans la musique vocale. Ceci tendrait à prouver que la disposition des lames sur les claviers des xylophones est dictée par les règles de la systématique musicale commune à ces pratiques et non pas l'inverse.

Après l'étude de l'adéquation de l'instrument aux règles de la grammaire musicale, il s'agit de déterminer comment les références musicales s'accordent à la facture des instruments, ceci en étudiant de près les processus et les modalités d'apprentissage du jeu des xylophones.

Nous aborderons à présent la nature des stratégies qui conduisent l'instrumentiste dans son interprétation, et la prégnance des procédés d'apprentissage dans l'interprétation d'une musique. Dans toute production musicale, le résultat est dû à un compromis entre des conventions collectives et des stratégies individuelles. Si bon nombre d'ethnomusicologues ont décrit cet état de fait à partir d'enquêtes ou

[5] Commentaire effectué par Joseph Yadéré, facteur de xylophones et xylophoniste banda gbambiya du village de Bakaba.

d'observations, il est beaucoup moins fréquent d'en trouver la justification sous un angle purement musical. Cette analyse nécessite de prendre en considération ce qui est à la base même de la performance, à savoir les acquis des processus et des procédés d'apprentissage. Ce sont en effet les modalités de transmission des savoirs (connaissances du répertoire) et des savoir-faire (techniques de jeu) qui entraînent des actions de création.

Pour la musique de xylophones des Banda Gbambiya, la plus grande part de l'interprétation est due à des conventions collectives qui tiennent tout autant à la fonction de l'instrument dans l'orchestre (soliste ou accompagnement) qui elle-même dicte les conditions d'apprentissage, à la nature de la pièce dans le répertoire (profane/rituelle ; rythmique/mélodique) qu'au rapport que toutes les parties (instrumentales et/ou vocales) entretiennent entre elles. Quant aux stratégies individuelles qui, à l'écoute, sont pourtant les plus perceptibles puisque ce sont elles qui permettent de distinguer un instrumentiste d'un autre et qui forgent bien souvent sa réputation, elles consistent, comme dans la majorité des musiques du monde, à transcender les données issues de l'apprentissage tout en respectant les limites du cadre collectif.

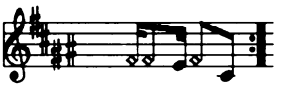
L'apprentissage du jeu du xylophone – et des instruments de musique en général – s'effectue à partir du matériau musical des pièces. Hors la musique elle-même, il n'existe pas d'exercice strictement technique pour la formation des instrumentistes. Aussi, le temps de l'apprentissage permet d'observer à la fois une progression technique ainsi que différents états d'une même pièce, liés à cette progression, et qui représentent les étapes d'une codification à complexité croissante conduisant à une maîtrise totale de l'instrument et de son répertoire.

Étudier ces processus d'apprentissage au sein d'une formation orchestrale composée d'instruments polyphoniques permet non seulement d'observer comment les gestes de l'instrumentiste sont coordonnés avec les contraintes de la grammaire musicale, mais aussi comment, à partir d'instruments organologiquement identiques, les gestes musicaux se différencient dès l'apprentissage, en adéquation avec la fonction de chacun des instruments de la formation.

Composé de quatre instruments polyphoniques appartenant à la même famille organologique, mais ne jouant manifestement pas la même partie, l'orchestre de xylophones des Banda Gbambiya présente un cas de figure particulier sur le territoire centrafricain. En effet, s'agissant d'instruments aux topologies identiques, on pouvait s'attendre à ce qu'ils fassent l'objet d'un apprentissage et d'une technique de jeu identiques. C'est d'ailleurs ce que confirme la seule étude effectuée sur un ensemble polyphonique faisant intervenir plusieurs instruments de la même famille organologique. Elle est donnée par la musique pour deux xylophones des Banda Dakpa (Arom 1985 : 766-792) et montre un type de jeu identique des deux xylophones : un même énoncé mélodico-rythmique fait l'objet d'une réalisation similaire aux deux instruments[6]. En revanche pour les xylophones banda

[6] Il faut remarquer que les lignes mélodiques réalisées par chacune des mains des deux xylophonistes, le sont aux mains opposées entre les deux xylophones. Il existe également de petites différences mélodiques dues au décalage des degrés entre les claviers des deux xylophones.

gbambiya, leur fonction particulière dans l'orchestre – soliste, accompagnement principal, accompagnement secondaire – détermine des modalités d'apprentissage et des parties différenciées. Ainsi, le jeu du xylophone d'accompagnement *aya* est appris en premier car il est d'un abord plus aisé que celui du xylophone soliste, *engere*. N'étant pas indispensable dans toutes les pièces, le xylophone *agoa* ne fait pas l'objet d'un investissement particulier. Quant au xylophone *oko*, non indispensable mais au jeu plus complexe que celui du xylophone *aya*, il ne sera appris qu'à la suite du xylophone *engere*. Par ailleurs, contrairement au xylophone soliste, chaque pièce ne possède pas forcément un énoncé qui lui soit propre sur les xylophones d'accompagnement. Cet énoncé peut être commun à toutes les pièces d'une même catégorie musicale, comme peut l'être la partie d'un tambour dans d'autres sociétés centrafricaines. Il consiste en un ostinato mélodico-rythmique caractéristique d'une danse et/ou d'une catégorie musicale (cf. exemple ci-dessous), rôle généralement dévolu à un tambour.



Ex. 1: Ostinato du xylophone *aya*

Le jeu du xylophone soliste

Le jeu sur le xylophone soliste s'acquiert à l'aide de trois modalités de réalisation qui constituent des «jeux de base»: il s'agit de trois manières de jouer du xylophone soliste, chacune d'elles correspondant à des contraintes de réalisation spécifiques (nombre de lames jouées, répartition des lames entre les mailloches). L'utilisation stricte de ces modalités engendre pour chaque pièce des structures sonores strictement répétitives, sous forme de matrices pour chacune des modalités de jeu.

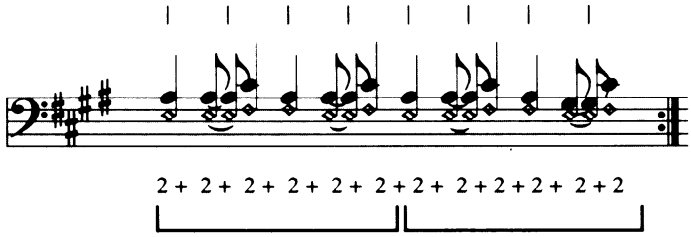
Ces modalités portent les appellations suivantes:

– *da nga gara*: «frapper pareil»; ce qui se traduit par un jeu homorythmique des deux mailloches. Il s'effectue seulement sur cinq des sept lames que comprend le clavier, deux à la main gauche et trois à la main droite, les lames octaviées n'étant pas utilisées. Dans la pratique du xylophone de l'ethnie manza, on dit du musicien utilisant cette modalité de jeu rudimentaire « qu'il compte les yeux de la chose», à savoir qu'il joue lentement et en suivant des yeux la trajectoire des mailloches: «*mbe-li-ma* (unir/œil/chose)[7]. Le terme "œil" remplaçant ici les lames de l'instrument, l'expression se traduirait ainsi: "réunir toutes les lames du xylophone", c'est-à-dire jouer les lames du xylophone deux par deux (jeu homophone ou homorythmique) » (Dehoux 1993: 153).

[7] Les yeux de la chose: expression commune à différentes ethnies centrafricaines qui, lorsqu'elle s'applique au xylophone, signifie les lames de l'instrument, les yeux étant dans ce cas la traduction d'un nom indéfini et chose celle de xylophone.

L'expression exacte chez les Banda Gbambiya est *ce rwa ala ne rwa* (il/ramasse surface / la/ et ramasse)[8]. A cette modalité correspond la version minimale de la partie du xylophone *engere* pour chaque chant.

Pour toutes les pièces, le déplacement des mailloches pour enchaîner les consonances ne s'effectue que par mouvements parallèles ou obliques, ce qui permet à l'instrumentiste de suivre ses mouvements des yeux.



Ex. 2: Matrice 1 de la pièce *du ba ne me*. Les chiffres représentent le groupement des valeurs minimales (ici la croche). Les notes en losange évidée sont celles jouées par la main gauche; les notes pleines sont celles jouées par la main droite.

– *da ka ala ayane*: «frapper vers la ou les petites des lames»; frapper les petites lames signifie frapper les lames aiguës du clavier, celles dont les degrés ont leur équivalent à l'octave grave. Ce sont donc les notes octaviées qui sont rajoutées ici. A ce stade, l'apprenti utilise les sept lames du clavier. Les lames 1, 2 et 3 sont frappées par la main gauche, les lames 4, 5, 6 et 7 par la main droite (schéma 7).

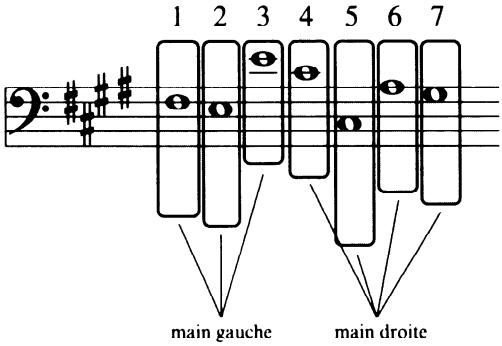


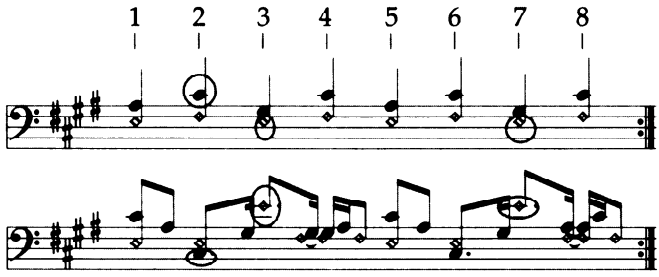
Schéma 7: Répartition des lames entre la main droite et la main gauche avec le jeu *da ka ala ayane*

En passant d'une modalité de jeu à une autre, on assiste à une mélodisation des consonances présentes dans la matrice 1, mélodisation qui se fait sur la base du matériau mélodique de la matrice 1 et par l'adoption d'une formule rythmique de quatre temps répétés deux fois. Les mouvements mélodiques qui en résultent

[8] Traduction effectuée par France Cloarec-Heiss.

proviennent principalement de monnayages de consonances, présentes au niveau de la matrice 1, dus au fait qu'avec cette modalité de jeu, l'instrumentiste acquiert la capacité de dissocier rythmiquement ses deux mains.

La pièce *ngakola de be le avangale* (ex. 3) donne l'exemple d'associations de monnayages de plusieurs consonances dans le passage de la matrice 1 à la matrice 2.



Ex. 3 : Superposition des matrices 1 et 2 de la pièce *ngakola de be le avangale*

Ces monnayages s'effectuent de différentes manières :

- monnayage de consonance simple ;
- monnayage de consonance avec commutation d'un des degrés à l'octave.

Certaines des hauteurs monnayées sont non seulement répétées, mais qui plus est, de façon non successive. Ainsi, la répétition d'une note se trouve intercalée dans les notes monnayées de la consonance de la valeur précédente ou suivante. C'est de cette manière qu'un motif mélodique est créé à partir d'une succession de consonances, par l'association de procédés de variation, ceci sans faire intervenir d'éléments mélodiques nouveaux. Sur le schéma 8 les commutations sont représentées en pointillés et les monnayages en traits pleins.

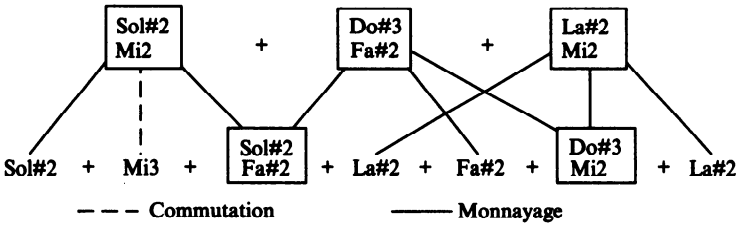
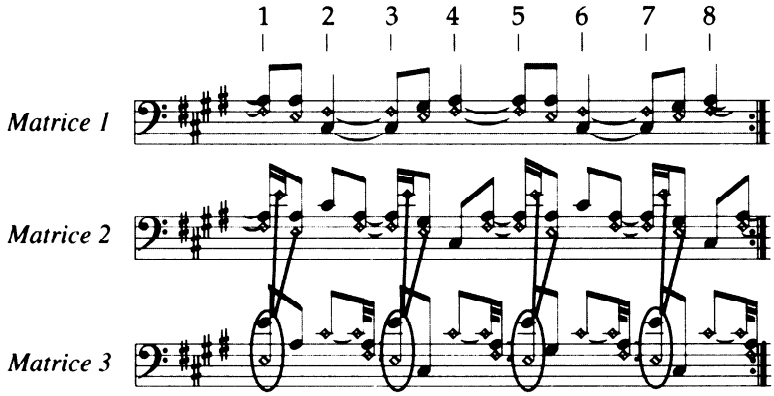


Schéma 8 : Association de commutations et de monnayages

– *da ka ala eyine* «frapper vers la ou les grandes lames (lames mères)» ; frapper la ou les lames mères, signifie frapper les lames graves du clavier, celles qui présentent des degrés équivalents à l'octave aiguë. Cette modalité permet à chaque mailloche de jouer sur trois, quatre ou cinq lames. Ceci est rendu possible par le fait qu'une des deux lames centrales – les plus aiguës – peut être frappée indépendamment par

l'une ou l'autre des deux mailloches. Nous l'appellerons dorénavant la lame commune. Les possibilités qu'offre ce système produisent des enchaînements mélodiques et des consonances inédits ne pouvant être effectués sans ces nouvelles répartitions des lames entre les deux mains.

L'instrumentiste possédant à ce niveau une lame qu'il peut jouer indifféremment avec l'une ou l'autre des deux mailloches, ne joue plus sur sept lames, mais sur huit. Cette lame commune, qui peut être la lame 3 (Mi3) ou la lame 4 (Do#3) permet d'effectuer des consonances d'octave. Il est possible que l'appellation de la modalité de réalisation, *da ka ala eyine* – frapper dans les lames mères – soit liée à cette réalisation des consonances d'octave, puisque dans ce cas les lames aiguës (enfants) et graves (mères) sont frappées simultanément (exemple 4).



Ex. 4: Réalisation systématique de consonances d'octave *(etchi apepe)*

La portion de clavier commune aux deux mailloches permet d'en contourner les contraintes ergonomiques en donnant accès à des commutations aux degrés éloignés, représentées dans le schéma 9.

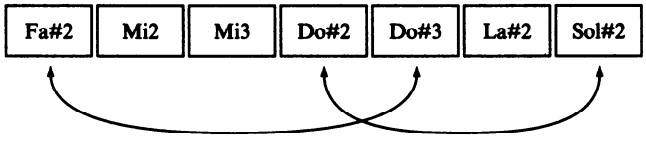
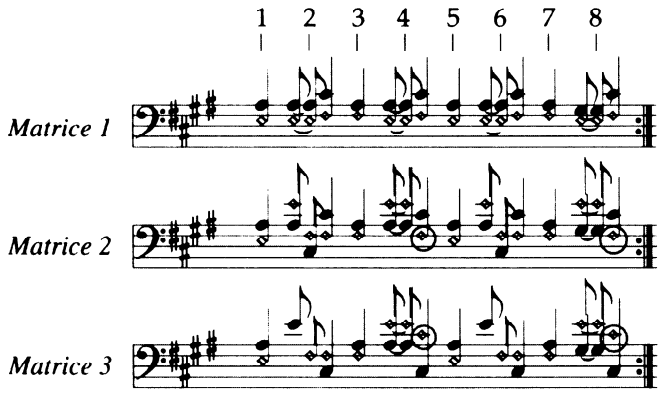


Schéma 9: Commutations aux degrés éloignés

Ces commutations sont possibles grâce à la nouvelle répartition des lames entre les mains dans la matrice 3. Ainsi, dans l'exemple 5, la quinte des matrices 1 et 2 sur les temps 4 et 8 devient une octave par la commutation du Fa#2 (lame 1) en Do#3 (lame 4). On observe ici que le Do#3 frappé dans les matrices 1 et 2 par la main droite, l'est par la main gauche dans la matrice 3, ce qui permet à la main droite de jouer le Do#2 qui lui est contigu et ainsi de réaliser une consonance d'octave en évitant un croisement de mains.



Ex. 5: Commutation entre degrés éloignés Fa#2-Do#3 *(du ba ne me)*

Le jeu des xylophones d'accompagnement

Contrairement au xylophone soliste, chaque partie de xylophone d'accompagnement ne possède qu'une seule référence par pièce ou par catégorie musicale en ce qui concerne les musiques de divertissement, référence consistant en un ostinato monodique sur une période de deux pulsations, toujours plus brève que celle du xylophone soliste. Cet ostinato monodique est fondé sur la répétition de trois hauteurs, parmi les sept ou huit que fournit chaque instrument, toujours les mêmes, quelle que soit la pièce.

De fait l'apprentissage consiste à acquérir cette seule référence par pièce ou par catégorie ainsi que le savoir faire instrumental. Contrairement à ce qui a lieu avec le xylophone soliste, il n'existe pas de phases successives conduisant à la maîtrise de différents niveaux de référence et de différentes modalités de jeu. Seule la répétition d'un des degrés ou une formulation rythmique différente distingue la version minimale d'une pièce de celle d'une autre pièce. Au tempo extrêmement rapide où sont jouées ces musiques (entre 180 et 220 à la noire), il est très difficile de reconnaître précisément l'une d'entre elles.

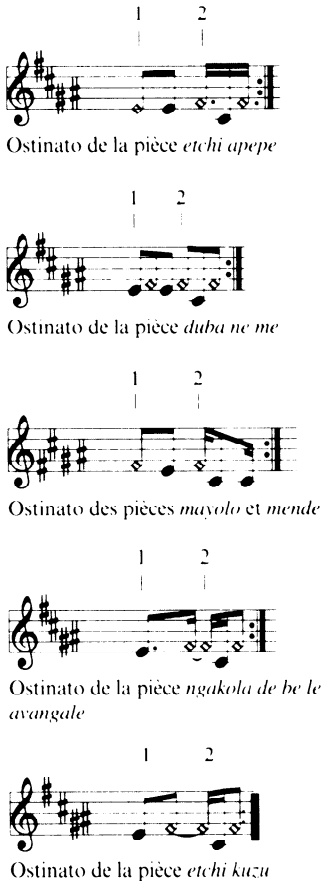
Ces ostinati réalisés sur un cycle court et avec un petit nombre de hauteurs, ne sont pas sans rappeler les formules rythmiques jouées sur les tambours de bois dans d'autres pratiques musicales centrafricaines (Dehoux 1991a: 37).

On peut observer que les figures rythmiques de ces différents ostinato sont majoritairement commétriques.

Les temps sont soit marqués de façon systématique, soit un seul des deux est frappé (seulement pour la pièce *ngakola de be le avangale*).

Dans le premier cas, les temps sont marqués soit par un même degré (Fa#3 pour les pièces *mayolo* et *mende*) soit par les deux hauteurs les plus aiguës (Mi3 et Fa#3).

On voit donc ici très nettement l'influence de la fonction des xylophones sur la nature de l'apprentissage et sur la complexité du jeu de chacun des instruments. Cependant la conduite du jeu des xylophones n'est pas uniquement astreinte à ce qui leur est inhérent; ces contraintes collectives, qui sont autant d'automatismes guidant l'instrumentiste dans son interprétation, ne sont pas liées de façon bi-univoque à la fonction de soliste ou d'accompagnateur des xylophones. Ce premier état en implique un second en relation à une autre partie de la polyphonie, qui est celle du chant.



Ex. 6: Comparaison des ostinati du xylophone *aya* pour les pièces rituelles

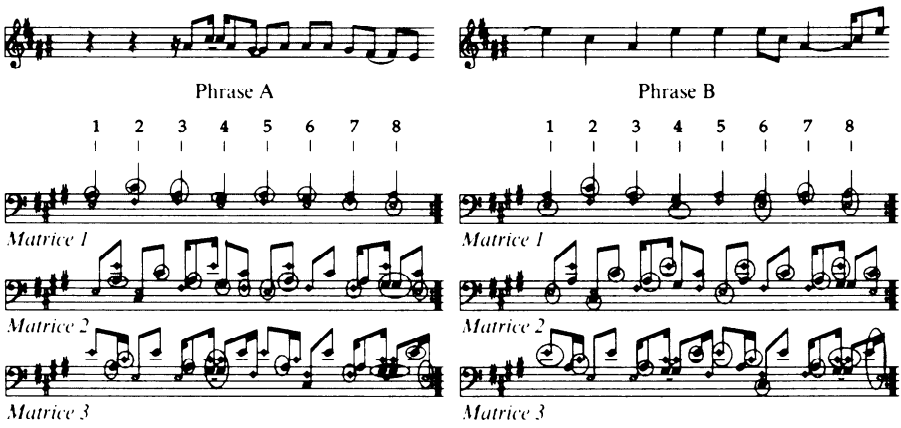
L'interaction partie instrumentale/ partie vocale

Par rapport au chant, le rôle des xylophones n'est pas le même suivant qu'il s'agit du xylophone soliste ou des xylophones d'accompagnement. Le premier est un guide mélodique, pouvant éventuellement suggérer différentes variantes au chanteur soliste; les xylophones d'accompagnement, quant à eux, donnent un cadre rythmique principalement aux danseurs.

Les deux parties solistes, xylophone et chant, ne relèvent pas d'énoncés fondamentalement différents, mais d'adaptations de mêmes références mélodico-rythmiques que sont les phrases clefs du chant, adaptations dont les particularités tiennent aux contraintes de réalisation: polyphonique pour le xylophone soliste et monodique pour le chant.

De par son jeu polyphonique, le xylophone soliste recèle à lui seule les références de toutes les phrases clefs du chant sous forme d'une synthèse homorythmique pour la matrice 1 et plus ou moins monodique pour les deux autres matrices. Aussi, en présentant sous forme synthétique les différents parcours que la partie vocale peut suivre, la partie du xylophone soliste constitue le repère de toutes les autres parties, qu'elles soient instrumentales ou vocales.

L'exemple 7 qui suit présente la superposition de deux phrases clefs, A et B, d'un même chant aux trois matrices du xylophone soliste. Les notes entourées indiquent la succession des degrés de ces phrases clefs dans la partie instrumentale. On peut remarquer qu'il n'y a pas forcément simultanéité entre réalisations vocale et instrumentale et qu'il existe au contraire différentes applications du procédé d'imitation.



Ex. 7: Comparaison des réalisations des phrases clefs dans les trois matrices de la pièce *agbangale wala kete munju voko*

Le parcours de la phrase chantée peut être choisi dans le jeu d'une main ou dans celui des deux mains, sans que l'on puisse relever de régularité dans l'alternance. Ainsi, le procédé offre de multiples combinaisons, les réalisations pouvant être également décalées dans le temps. Les degrés présents dans la phrase chantée peuvent se matérialiser par un amalgame dans une matrice et la multiplicité des parcours possibles témoigne de la richesse du procédé malgré l'extrême économie de moyens qu'il représente.

Aussi, les gestes du xylophoniste soliste sont fonction d'une part de possibilités techniques données par chacune des modalités de réalisation lui offrant des virtualités rythmiques et mélodiques et d'autre part de références vocales qu'il mémorise de façon synthétique sous forme de schèmes.

L'apprentissage constitue donc par rapport à l'interprétation un temps d'acquisition d'une gestuelle propre à l'instrument aboutissant à des automatismes. L'hypothèse est que ceux-ci se composent de schèmes mentaux correspondant à des niveaux de codification des énoncés du chant, de modalités de répartition des lames entre les mains, chacune d'entre elles offrant des possibilités de réalisations mélodiques et consonantiques particulières et de variations offertes par les données de la grammaire musicale et la fonction de la pièce. Dans ce processus, l'instrument de musique s'inscrit comme un type de révélateur par l'appropriation à une gestuelle qui lui est spécifique de schèmes réalisables sur d'autres supports et qui en constitueront alors autant de réalisations différentes. C'est ainsi que l'oreille non avertie ne pourra reconnaître deux versions d'une même pièce jouées sur des instruments différents[9].

[9] Cf. plage 11 et 12 de Le Bomin 1996.

Références bibliographiques

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 volumes. Paris: SELAF.

BOONE Olga
1936 *Les xylophones du Congo Belge*. Tervuren: Annales du Musée du Congo Belge, Tome III-Fascicule 2.

DEHOUX, Vincent
1986 *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*, Paris: SELAF.
1991a « Topologie et modalité de jeu des xylophones centrafricains» » *Analyse musicale* XXIII: 36-41.
1993 « Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophone de Centrafrique », *Polyphonies de tradition orale.* Paris: Rencontres à Royaumont: 149-158.

DEHOUX Vincent, Nathalie FERNANDO, Sylvie LE BOMIN et Fabrice MARANDOLA
1997 « De la Centrafrique au Cameroun, un itinéraire rythmique » *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, «Rythmes»: 81-105.

KUBIK Gerhard
1994 *Theory of African Music*, vol. 1. Intercultural music studies 7, Max Peter Baumann ed. Berlin-Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

LE BOMIN Sylvie
1992 *Hypothèses sur l'accord des xylophones banda gbambiya.* Mémoire de Maîtrise d'ethnomusicologie, Paris: Paris IV.
1994 *La musique pour xylophones banda gbambiya: techniques de jeu et interprétation.* Mémoire de DEA, Paris: EHESS.
1995 « Ce qu'ils en pensent... ». *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom.* Paris: Peeters-Selaf: 141-146.
2000a *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation – Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse pour l'obtention du Doctorat (nouveau régime), Sous la direction du Prof. Simha Arom. Paris: EHESS, 2 vol.

LEROI-GOURHAN André
1964 *Le geste et la parole*, Sciences d'aujourd'hui. Paris: Albin Michel.

RUWET Nicolas
1975 « Théories et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires ». *Musique en jeu* XVII/1: 11-35.

Discographie

AROM Simha
1992 [1976] *Banda polyphonies. République Centrafricaine.* 1 CD Auvidis/UNESCO D8043.

AROM Simha et France CLOAREC-HEISS
1974 *Rondes et jeux chantés Banda-Linda (République Centrafricaine).* 1 LP SELAF-CETO 745.

AROM Simha et Geneviève DOURNON-TAURELLE
1969 *Musiques Banda.* Collection Musée de l'Homme. 1 LP Vogue LD 765.

DEHOUX Vincent
1991b *République Centrafricaine: musique de xylophones.* Collection CNRS / Musée de l'Homme. 1 CD Le chant du monde LDX 274932.

LE BOMIN Sylvie
1996 *Xylpohones de l'Ouham-Pendé (Centrafrique).* 1 CD Ocora C5694.

RÉSUMÉ

Cet article a pour objectif de traiter le geste musical sous deux aspects: le premier est celui des liens très étroits qui unissent conception de l'instrument de musique, mouvements de l'instrumentiste et règles de la systématique musicale; le second est celui des automatismes gestuels acquis au cours de l'apprentissage du jeu instrumental. Ceci à travers la pratique du xylophones chez les banda Gbambiya de République Centrafricaine. Ce texte montrera que la disposition des lames sur les claviers des instruments est dictée par certains aspects des règles de la grammaire musicale et qu'ainsi son étude doit être menée conjointement, entre autre, à celle de la facture instrumentale afin d'être à même d'en expliquer les subtilités; Il s'agira également de montrer comment la mise à jour et l'analyse des processus d'apprentissage d'une musique instrumentale permettent d'expliquer les systèmes implicites qui construisent et guident le geste de l'instrumentiste.

DU FAIT GESTUEL À L'EMPREINTE SONORE

Apollinaire Anakesa Kululuka

Le geste musical est un des phénomènes les plus complexes de l'expression humaine et animale, qui relève de réactions synchrones diverses et variées. En effet, mille observations et expériences me font croire que, dans l'univers, d'infinis processus d'injonction et de réaction réciproques jouent entre différentes choses existantes. A travers cette opération, les êtres vivants – en particulier l'homme et l'animal – reçoivent, enregistrent et, dans la mesure du possible, rejouent le réel ambiant. Ainsi se font-ils miroirs d'interactions d'une réalité donnée ou simplement leur font-ils écho.

Chez l'homme, cette saisie du réel – dans chacune de ses «phases» interactionnelles: «agent, action, agi», pour reprendre l'expression de Marcel Jousse (1974: 411)[1] – est une prise de conscience permettant l'analyse globale des choses. Il peut alors les exprimer normalement, soit par un langage gestuel phonatoire ou oral, soit par un langage gestuel manuel spontané. Cela peut l'être également par un geste expressif ou par un graphisme, à travers un mimogramme ou un idéogramme.

Dans le cadre de cet article, rechercher la racine et l'acte créateur d'un geste musical d'une part, comprendre son mécanisme ou sa fonctionnalité d'autre part, forment la problématique que je tente de traiter. Pour ce faire, je me suis composé une mélodie (fig. 1), que j'ai d'abord chantée, puis jouée au piano et au violon, le but étant d'expérimenter consciencieusement les sons et les gestes mis en œuvre pour le jeu des sons musicaux.

Dans ma démarche, je me suis ainsi trouvé devant une pensée musicale reçue biologiquement, structurée et fixée dans ma mémoire. Ensuite, je l'ai produite physiquement par la voix, transcrite graphiquement, pour enfin la matérialiser en mélodie, à travers le jeu des deux instruments précités. Pour préciser cette intention musicale, mettre en œuvre ses composantes – en les coordonnant le plus justement possible, en vue de leur donner une cohérence –, il m'a fallu structurer, par accumulation, divers gestes biologiques et physiques aléatoires ou non, pulsés, réguliers et irréguliers, successifs et décalés, alternatifs et simultanés.

Musicalement, ces gestes physiques font apparaître des différences notamment de hauteur, de métrique, de durée et de timbre, que j'ai sélectionnées, hiérarchisées et organisées au fur et à mesure de mon jeu et de la nécessité d'enchaîner, par

---

[1] Selon Jousse, «L'Agent – agissant – l'Agi» constituent un mécanisme qui gouverne des gestes et des balancements corporels humains. L'*Agent* est «le peloton d'énergies, un *être-action*» qui va perpétuellement propulser telle action caractéristique. L'*Agi* forme «l'agissement d'un peloton d'énergies d'une action», tandis que *agissant* c'est l'acte ou le geste essentiel de l'expression humaine.

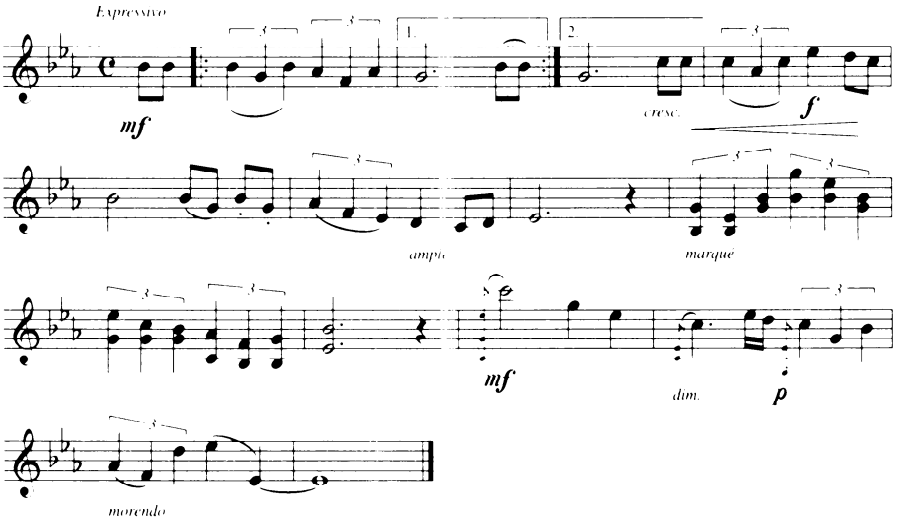


Fig. 1 : *Pour un geste sonore*, Apollinaire Anakesa Kululuka

exemple, tel son avec tel autre ou d'alterner telle nuance avec telle autre en vue de l'expression précise des émotions désirées. Ainsi, à force de variations dans la répétition, les éléments de valeur musicaux et esthétiques se sont dégagés, délimitant en même temps les structures et les lois régissant cette mélodie.

Ce processus m'a permis quelques observations. Comme intermédiaires entre la pensée musicale et le son produit, plusieurs gestes ont servi à traduire tout ce que j'ai voulu techniquement et esthétiquement mettre dans les sons sous-jacents à cette ligne mélodique. Ces sons ne sont devenus musicaux que lorsqu'ils ont ainsi été précisément ajustés à mon émotion et à mon intention. J'ai également remarqué que les différents gestes mis à contribution étaient de la plus haute importance dans la fabrication d'un son, tant ils permettaient de traduire et de véhiculer la pensée sonore désirée.

En comparaison avec mes expériences passées d'instrumentiste (violon, tambour, xylophone et piano) et de joueur de football, je constate que, dans la pratique, un son musical est en l'occurrence propulsé tel un ballon shooté dans une direction précise. Soit le joueur y met toute son énergie, et le ballon une fois lancé poursuit sa course tout seul (il en est de même du fonctionnement d'un son très résonnant où un seul geste suffit à donner une impulsion durable), soit il accompagne le ballon jusqu'à sa destination (ainsi les sons «entretenus» sont-ils animés de bout en bout par différents gestes de l'exécutant ; c'est le cas, d'une part des sons brefs joués aux percussions qui nécessitent une répétition du geste, d'autre part des sons continus, comme ceux des instruments à vent par la tenue du souffle, ou ceux à cordes par le frottement tenu de l'archet.)

Il résulte donc qu'un des facteurs fondateurs de l'expression musicale est la parenté existant entre les schèmes rythmico-mélodiques, avec tous leurs paramètres,

et les schèmes gestuels qui accompagnent le comportement du musicien ou du chanteur. C'est là aussi le produit des états psychiques fondamentaux, dont la tension-détente, le calme-excitation, l'exaltation-dépression, qui se traduisent ordinairement par diverses formes gestuelles au rythme bien déterminé, ceci à travers des directions spatiales et des mouvements ascendants, descendants ou latéraux. Leur structuration se fait notamment par des formes partielles au sein de formes globales diverses – périodiques, constantes ou évolutives –, avec une récurrence obstinée ou non.

Quant aux émotions, elles sont liées à toutes sortes de dynamiques sonores produites par des gestes qui, par ailleurs, aident à l'apprentissage du jeu instrumental et servent son expressivité. Toutefois, dans ce processus, la défaillance gestuelle peut être source d'un affaiblissement plus ou moins grand de la pensée musicale. Mais de sa vitalité dépendra la qualité future du son et la manière dont il se développera, ce, quel que soit le matériau employé. Ainsi cette qualité sonore est-elle subsidiaire à celle du geste exécuté. Il y a là comme un transfert plus ou moins massif d'énergie du musicien projetée délicatement vers un «objet sonore».

Il en résultera un son avec une attaque dure ou douce, suivant le matériau utilisé – baguette molle ou dure par exemple – et du geste, ce qui permettra à chaque son de se développer, dans l'espace et dans le temps, d'une manière différente. Puis, la forme et la dynamique de la matière sonore produite seront liées à la fois au geste générateur et à l'instrument subissant celui-ci, afin de répercuter la pensée de l'exécutant. Dans chaque geste, ce dernier manifestera le plaisir qu'il a à faire naître des sonorités qui lui semblent musicales. Suivant l'instrument utilisé et le matériau sonore désiré, il adaptera les gestes, afin que la dynamique du son traduise le plus justement possible la pensée musicale. Par ces gestes, il mesurera également tant la durée que le rythme des événements sonores. Grâce à eux, non seulement il imprimera les pulsions dynamiques, les tensions-détentes ainsi que les ruptures ou les silences, mais il fera aussi naître le temps de l'attente et celui de la résolution. Aussi doit-il sentir la relation étroite entre le temps musical, qu'il peut vivre intérieurement, et la manifestation de celui-ci par le truchement de ses propres gestes vocaux ou instrumentaux, le travail musical consistant alors à ajuster le plus précisément possible le résultat sonore à sa pensée de musicien. Ce qui suppose évidemment que ce dernier a, en lui, ce désir musical[2] préexistant au geste.

Du geste

Un geste est un mécanisme vivant et intelligible propulsé par une énergie à l'intérieur d'un être. Dans ses organes récepteurs, l'homme reçoit les mouvements des choses en ondes microscopiques imperceptibles. Cet ensemble d'«éléments physiologiques-moteurs», que je qualifie de gestes primaires, s'impriment et se meuvent

[2] Aussi Blacking (1980: 18) avait-il raison de définir la musique comme étant «un produit du comportement de groupes humains, qu'ils soient ou non institués: c'est du son humainement organisé.»

en lui. Ils lui permettent ensuite d'engendrer des gestes macroscopiques perceptibles pour exprimer une proposition, une action ou une situation. Ainsi, l'homme peut modeler ses attitudes et ses allures avant, par exemple, de fabriquer un quelconque outil. Par un jeu d'interactions des ondes lumineuses, se transmettant sur son mécanisme oculaire, il peut alors voir. Les ondes ou vibrations sonores, transmises par l'air et agissant ou frappant son organe auriculaire ou encore s'irradiant dans son appareil laryngo-buccal, sont rejouées phonologiquement, avec des hauteurs et des timbres variables.

Par ailleurs, tout geste propositionnel (laryngo-buccal) profère et imbrique intimement le rythme, l'intensité, l'accent, la durée, le timbre et la hauteur, qui varient selon l'individu et son milieu de développement. Il s'agit d'une mécanique produisant une parole vivante, énergétique, vocalique, rythmique et même mélodique. Il ne s'agit pas de musique en arabesques sonores plaquées sur des paroles ou des textes, mais d'une mélodie naturelle du langage à la puissance attractive. Celle-ci aide à la récitation et apporte aux propositions une nouvelle force cristallisante. Par diverses inflexions vocales, elle permet également à l'homme d'exprimer, avec les plus subtils frémissements, des émotions affleurant ses profondeurs.

Quant aux gestes de la mémoire, ils permettent des actions et la mise en place des idées. Encore faut-il noter que la mémoire n'est pas seulement un réceptacle de jugements appris par cœur, mais également une «machine» de montage interactionnel, souvent inconscient. Lorsque ce montage devient clairement conscient en l'homme, ce dernier peut alors se laisser aller à toutes sortes des mécanismes gestuels rythmés.

Sur ce plan, le rythme des éléments «physiologiques-moteurs» pousse, par vagues, les organes récepteurs à une forte sensibilité et donne diverses sensations notamment d'intensité, d'accent, de durée, de hauteur et de timbre à différents gestes actionnables, les macro-gestes. Par ce biais, l'organisme humain, condensateur vivant d'énergies, fait se balancer successivement et brièvement le corps. Grâce à une dynamique expressive, ces énergies s'amorcent par jeu alternatif d'explosions-évanouissements. Celles-ci se développent dans le temps sous différents rythmes. En conséquence, pour marquer par exemple la différence entre frotter et caresser, frôler et cogner, gratter et égratigner, l'homme use de gestes spécifiques ou d'une gesticulation significative et fonctionnelle adaptés aussi bien à un acte qu'à une situation.

Ainsi remarque-t-on que le rythme compte parmi les facteurs majeurs du phénomène gestuel. Dans le corps humain, il comporte des aspects multiples, toujours en étroite imbrication les uns les autres. Il en est ainsi du rapport entre le rythme du cœur, du cerveau, de la respiration, du balancement des mains, des pas et de ceux régissant les actions à accomplir. Par ce biais, et suivant que l'on se sert de telle ou telle partie du corps, on peut alors exprimer ou rejouer quelque chose qui est activé par le cerveau «commutateur» de prise de conscience, par la mémoire qui, par le biais de la conscience, rejoue des actions, et, par la pensée, permet la prise de conscience des choses. En conséquence, chaque geste reflète une attitude ou un mouvement stable, instigateur d'une intuition et révélateur d'une logique du réel nécessaire à l'expression d'une idée (geste propositionnel), d'un fait ou d'une action (geste actionnel).

L'homme devient ainsi à la fois mémoire rythmique qui rejoue gestuellement, globalement et intelligemment ce qu'il reçoit ou perçoit, et univers rythmé où se

jouent les différentes actions de sa vie, pendant que son mécanisme ondulatoire se meut par vagues d'ondes et par phases rythmiques d'interactions. Ce qui lui permet d'agir ou de déclencher des gestes corporels qui, musicalement, s'enrichissent d'adjuvants sonores, autrement dit qui sont transposés en énergie sonore appréciée à l'oreille comme une musique.

Biologiquement, ce rythme énergétique cristallise et distribue ce que le «moteur» physiologique a pu accumuler dans l'homme comme saisie et connaissance du réel.

Les gestes physiques ou macroscopiques découlent donc de la force exprimée en tensions dans un «objet sonore» recherché, laquelle force résulte des gestes primaires. Ces tensions permettent la vitalisation de cet élément sonore. Car, sans geste ni mouvement, il n'existera pas de *son vivant*. Ce dernier prend, dans le temps, une certaine forme dynamique avec un début, une évolution ou un développement, et une fin. La qualité du début d'un son est corrélative de son mode d'attaque et du geste effectué. L'attaque peut être dure, douce, molle, forte, faible... Suivant le matériau sonore employé, l'attaque détermine ou non le déroulement futur de la courbe mélodique ou de résonances des sons successifs. Suivant l'attaque du son et l'instrument utilisé, la résonance sera plus ou moins longue, amplifiée ou éteinte. D'autres instruments nécessitent un «entretien» du son pour obtenir une courbe dynamique plus importante. Ainsi les *claves*, instruments à résonance faible, ne donnent que des sons ponctuels. Par conséquent, pour en obtenir une courbe dynamique plus ample, il faut réitérer les attaques, autrement dit le geste.

Il existe ainsi d'innombrables gestes produits par l'homme ou par l'animal. Ces derniers les composent, font interagir et coordonnent instantanément, en vue d'une action donnée.

Chez l'homme, on compte, entre autres, des gestes corporels, manuels, oculaires, auriculaires, laryngo-buccaux, papillaires, pituitaires et tactiles, par lesquels la vie humaine intelligente se gestualise avec l'être entier.

Bien que tout geste soit caractérisé par l'expression d'un mouvement, d'un rythme, d'une durée, d'une densité et même d'une sonorité, il n'est pas pour autant un geste musical automatique. C'est seulement par le fait d'interactionnalité et de complémentarité que les gestes primaires stimulant les macro-gestes jouent un rôle primordial dans l'expression sonore du «musical».

Le musical ?

D'une façon générale, le musical est une idée constituée d'un ensemble de schèmes ou d'événements sonores d'une qualité donnée qui, proportionnellement, sont ordonnés dans le temps et dans l'espace à l'intérieur des échelles (modes, gammes et autres échelles complexes), des harmonies, des timbres et des formes globales. Le son et le silence en constituent le matériau de base. Structurés au sein d'un discours, ils forment une idée musicale. Celle-ci demeure une intuition d'une certaine correspondance organisationnelle des matériaux sonores, adaptés au sein d'une forme globale, se déroulant dans l'espace et dans le temps, comme des événements

dynamiques issus de gestes rythmés ou de toutes sortes de mouvements. Il peut en résulter une mélodie. Cette dernière est – au-delà de son essence musicale – un geste reliant hauteur après hauteur, une succession de sons dans un mouvement global.

A propos de la construction d'une idée musicale, Iannis Xenakis remarquait que « tout son et même toute musique peut être considérée comme un nuage géant de corpuscules sonores, de grains sonores, qui par ses modulations statistiques dans le temps nous donne l'impression de tel son ou de telle musique. » (Xenakis 1971: 34). Dans cette démarche, Pierre Boulez trouvait qu'il semblait « indispensable de concevoir l'interchangeabilité des composants sonores comme phénomènes structurels de base » (Boulez 1987: 37).

Les découvertes acoustiques récentes mettent l'accent sur l'évolution, dans le temps et dans l'espace, du mouvement interne propre à chaque son, ainsi que le processus qui le fait exister, autrement dit la relation gestuelle, qu'ont les sons à se constituer les uns les autres, pour devenir source des idées musicales.

Au sujet de son *Zeitmasse* (1956), pièce pour instruments à vent, Karlheinz Stockhausen note ceci : « je tiens un accord pendant un certain temps, puis je fais sortir les instruments, l'un après l'autre par des crescendo-decrescendo. Au début on croit entendre un son unique, mais ensuite on comprend qu'il s'agit d'un son composite, puisqu'on en perçoit tous les composants, les uns après les autres. [...Plus loin, il indique au sujet de la voix :] Ce qui m'intéresse, c'est de montrer que la voix humaine peut être celle des canards, que celle des canards peut avoir le son argenté de morceau de métal dans une boîte, etc. [...] Toutes ces sonorités sont reliées entre elles de façon extrêmement subtile par la manière dont on les écoute et par la manière dont elles sont exposées dans le temps et dans l'espace. » (*in* Cott 1979: 34/169).

Élément moteur du musical, le son est défini notamment par sa hauteur, sa durée, son timbre, son intensité, mais aussi par sa masse, son attaque, sa dynamique, sa densité, ainsi que par sa position spatiale et temporelle. Cependant, tout son n'est pas d'office *musical* en lui-même. Ne devient musique que le résultat d'un agencement approprié des sons et des silences, celui répondant aux critères musicaux admis dans une culture donnée.

Toutefois, on conviendra que, selon sa culture, tel individu ou groupe d'individus retient des registres de jeux particuliers, pour exprimer le *musical*. Aussi peuvent-ils laisser de côté certaines caractéristiques du son[3] pour faire plus spécialement apparaître celles qui leur sont nécessaires en vue d'une pratique pouvant se muer en système musical.

En effet, selon les époques, telle civilisation privilégie tels paramètres sonores au détriment d'autres qui peuvent plus ou moins être écartés ou carrément rejetés. Il en était ainsi en Occident du bruit et des sonorités particulières de certains instruments musicaux extra-occidentaux avant le XX^{e} siècle.

---

[3] Mais, toutes les autres caractéristiques du son ne sont pas pour autant supprimées. Par exemple, dans une œuvre musicale écrite, un son défini par sa hauteur et sa durée comportera bien, au-delà de cette limite, un grain, une attaque, une dynamique. Ainsi, le même do joué au métallophone, au hautbois et au violon offrira, à la perception, des effets, en particulier, timbraux totalement différents. Ce qui prouve que dans la composition d'un son, il entre infiniment plus de paramètres que ceux qui sont notés sur une partition.

Les propos suivants du voyageur et dominicain Labat (1663-1738) illustrent éloquemment cette situation lorsqu'il décrit les musiques de trompes africaines: «Les Negres du Royaume de Galam & de la Riviere de Gambie, & generalement dans tous les endroits où les Elephants sont communs, ont des trompettes faites des dents de ces animaux. [...] Ils ne prennent que les petites, ils achevent de les percer, ou les raclent dedans & dehors jusqu'à ce qu'ils souhaitent. Ils en ont de plusieurs grandeurs et grosseurs, afin de produire différents sons: avec toutes leurs précautions ils ne font qu'un bruit confus, & un tintamarre qui a plus l'air d'un charivari que de toute autre chose. [Plus loin, l'auteur poursuit en décrivant ainsi les polyrythmies africaines]: Les Tambours dont ils [les Africains] se servent dans les armées, sont les mêmes qu'ils employent dans leur musique; si tant est qu'on puisse donner le nom de musique ou de simphonie au charivari qu'ils font avec leurs instruments. [...] Les Trompettes dont on se sert à la guerre & dans les concerts, sont des dents d'Elephants. [...] Les différentes longueurs et épaisseurs de ces trompettes produisent différents sons, qui me paroissent plus propres à faire un charivari d'une harmonie peu tolerable. Aussi faut-il être accoutumé à ces sortes de bruits pour n'en être pas étourdi.» (Labat 1728: 331-332; 245-246; 247-248).

Il faut dire que, dans l'Occident de son époque, ne constituait une musique qu'un ensemble de «notes tempérées» définies principalement par leur hauteur, leur intensité et leur durée. Ces notes étaient structurées au sein des gammes et des harmonies tempérées, traitées dans des mesures précises et dans des formes déterminées. La relation de ces paramètres était encore implicite et non mesurée. Quant à la définition du timbre d'un instrument, comme de celui d'un ensemble instrumental, elle se faisait par choix de la source instrumentale ou des dynamiques par le biais des indications expressives, tels que *sempre staccato*, *spiccato*, *pizzicato*, *vivacito*, *forte*, *pianissimo*, *maestoso*, *grazioso*, *expressivo* ou *cantabile*.

Encore faut-il noter qu'avant la période contemporaine, l'écriture musicale occidentale avait surtout permis de retenir les jeux de rythmes et de hauteurs. D'ailleurs, graphiquement, l'ancien système de notation ne pouvait facilement permettre que la représentation de seules hauteurs et durées. Les intensités étaient signifiées par un code très sommaire (*ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* ou *fff*), tandis que le timbre l'était par la simple mention de l'instrument. Ce processus de réduction des paramètres sonores musicaux – au moins dans cette représentation écrite – a bien évidemment influé sur la perception musicale occidentale des sons, jusque plus ou moins au début du XX^{e} siècle. Puis, il s'est opéré de fortes mutations de mentalités[4], qui ont favorisé l'accession et l'acceptation, comme facteurs musicaux, d'autres concepts sonores, en particulier dans le domaine du timbre et des bruits.

A ce propos, comme nombre de musicologues, Miereanu remarque que «Dans la musique du XX^{e} siècle, le corpus sonore défini s'étant élargi sans cesse, de nouveaux paramètres du son se sont révélés (couleur, modes d'attaques, espace, densité

[4] Si la notation musicale traditionnelle offrait à l'interprète une part bien limitée du «jeu» au sens de l'invention personnelle des structures, les partitions modernes – particulièrement d'œuvres ouvertes – tentent à lui accorder cette liberté d'invention et d'imagination par l'improvisation. Cette liberté l'affranchit de la trace du jeu stricte imposée par les graphiques et, par la même occasion, lui permet une exécution par des gestes musicaux plus variés.

de la distribution, etc.) [...], tout ceci aboutissant à une telle complexité du fait sonore dans sa totalité qu'on s'est trouvé dans l'impossibilité de continuer à l'entasser dans un enclos devenu par trop étriqué. D'où la nécessité d'inventer de nouveaux symboles adéquats.» (Miereanu 1973: 52).

C'est ainsi que les potentiels musicaux ont été de plus en plus élargis et ont conduit à l'ouverture vers l'imprévu, vers des formes et des sonorités inouïes[5].

Par quel processus ces diverses sonorités se commuent-elles en musique?

Du geste primaire au jeu musical

Si la musique est bien le résultat de l'agencement approprié des sons et des silences, elle demeure également le produit d'un ensemble de gestes primaires se concrétisant dans l'action, soit par des jeux vocaux, soit par la manipulation des instruments et des objets, tout ceci étant lié à l'activité biologique et physique humaine. Ainsi parle-t-on d'exécuter un chant ou de jouer de tel ou tel instrument.

Ce sont des gestes primaires ou gestes-moteurs qui, organiquement, permettent au sujet émetteur d'agencer, par divers processus, de multiples mouvements en vue de la production des sons musicaux recherchés et désirés. Ils stimulent ainsi différentes manières, notamment, de frapper, de frotter, d'entrechoquer, de pincer, de gratter ou de souffler, qui engendrent des sons d'une certaine nature, tel qu'un son plus ou moins mat, sec, épais, aigu, grave, long ou court. C'est aussi sous leur impulsion que, par exemple, le déplacement de la paume de main sur une peau tendue d'un tambour ou le démanché d'un point à l'autre d'un violon provoquent une variation sonore dans l'échelle des hauteurs; que le sautillement de l'archet sur des cordes produit notamment des sons à effet sombre et dramatique lorsqu'il sont joués dans le grave; que l'agilité du basson permet le jeu de sonorités d'un ton grotesque et bouffon et que la trompette avec sourdine produit des effets comiques et poétiques.

La fonctionnalité des gestes-moteurs fait qu'au cours de son exercice, l'instrumentiste ou le chanteur matérialisent des sons perçus dans sa conscience, en les structurant par une démarche musicienne qui consiste justement à repérer les différentes qualités sonores et à en jouer, en leur donnant des rôles ou des fonctions spécifiques dans le développement du discours musical. C'est donc par ce continuel aller et retour entre la production et l'abstraction et par le jeu interactionnel immédiat de deux activités (perception et action) que le système musical s'élabore progressivement.

Qu'en est-il du jeu musical?

---

[5] A la base de cette nouvelle situation se trouvent des expériences interactionnelles de diverses musiques écrites et non-écrites (où le jeu instantané prédomine sur l'écrit), ainsi que de musique électronique dans laquelle le compositeur, notamment, par l'intermédiaire de la bande enregistrée, joue «directement» avec sa matière sonore.

Le jeu musical

Un jeu musical est constitué d'actes gestuels par lesquels sont mises en scène des énergies sous forme de sons. La dynamique qu'ils impriment à ces derniers traduit une force cachée : la tension du musicien transmise à l'instrument résonnant. Cette dynamique est ainsi directement reliée à l'état émotionnel de l'instrumentiste. Il en découle l'art de penser avec des sons, la pensée étant instantanément traduite par le truchement de la voix ou d'un instrument, le son qui en résulte étant l'énergie manifestée.

Si, dans une composition écrite, les interactions des dynamiques sont plus ou moins définitivement réglées, elles s'organisent à chaque instant de manière imprévisible dans le jeu, et sont impossibles à reproduire.

Le jeu musical existe dès lors qu'une démarche abstraite permet de dégager, à partir de phénomènes sonores concrets et organiques, des critères de ressemblance et de variation que l'individu se représente mentalement. Ce jeu existant donc dans le mouvement où il se fait, l'émission successive des sons en présence dépendra à la fois du résultat de l'écoute intérieure de la personne émettrice et de ses gestes. Suivant la qualité énergétique du ou des sons émis et perçus dans un déroulement temporel, il sentira comment poursuivre son activité sonore.

Des jeux musicaux originels, Pierre Schaeffer en distingue quatre types principaux : « Dans cette activité instinctive antérieure à toute codification des structures rythmiques ou mélodiques, on voit apparaître quatre jeux : deux d'entre eux sont relativement explicites, celui des rythmes et celui des hauteurs ; les deux autres, celui des timbres et celui des intensités, sont implicites » (Schaeffer 1966 : 45).

Dans la réalité, ces différentes opérations se font presque automatiquement, par le biais du va-et-vient perception-action déjà évoqué, et d'où, peu à peu, se dégagent des représentations mentales incitant à différencier les événements sonores musicaux. A ce sujet, Pierre Schaeffer observait en outre que la répétition d'un même événement ainsi perçu et la variation qui en découle – du fait du comportement de l'émetteur –, créent un autre événement « que nous sommes bien obligés d'appeler musical » (*ibid.*).

Si dans le rapport geste-musical, le jeu est bien un des facteurs primordiaux, il n'en est pas moins de l'élément temporel.

Du temps gestuel organique au temps musical

Dans l'organisation du musical, Brelet observait que « la forme sonore, comme notre vie, est élan et arrêt alternés, une arabesque temporelle fragile qui est synthèse de souvenir et d'attente, permanence et renouvellement, habitude et novation. » (Brelet 1949 : 472).

Cette organisation temporelle des éléments qui forment une musique, change selon les individus ou groupes d'individus, selon les lieux et même les époques. Or

la musique est un don qui, pour reprendre l'expression de Stravinsky, «nous est donné dans le seul but d'établir un ordre dans les choses, y compris et en particulier la coordination entre l'homme et le temps». Néanmoins, chaque homme pense l'organisation du temps, en général, et celui du temps musical, en particulier, en fonction de son expérience de ce facteur. Toutefois, partout, «le temps n'est pas pure addition de moments mais la synthèse d'une forme qui seule leur donne vie en leur donnant un sens» (*ibid.*: 437). Cette constante de l'expérience temporelle humaine est précisément faite de souvenir, d'instant et d'attente, laissant des traces dans notre mémoire.

En musique, tout son devient alors attente d'un autre ou entraîne vers un autre, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un silence, et ce jusqu'au dernier son, au dernier silence. Cette forme sonore nous fait ainsi vivre consciemment ces différents moments débarrassés de leur poids psychologique.

Qu'en est-il alors de gestes générateurs des sons musicaux ?

Du geste primaire (du musical latent) au macro-geste (du musical effectif): pour une réalisation musicale

En amont de toute réalisation musicale se trouvent des gestes-moteurs ou gestes primaires. Ceux-ci sont, d'une certaine manière, porteurs du «musical latent». Par ce dernier qualificatif, il faut entendre le résultat, dans l'organisation temporelle et spatiale des événements sonores, des éléments extra-musicaux évoquant la musique. Il peut s'agir d'un geste, même muet, suggérant une sensation sonore en mouvement dans le temps.

La musique qui en découle est aussi une mise en jeu des sons en mouvement ayant une évolution dynamique dans le temps et dans l'espace. Ce résultat sonore, qui prend forme grâce à une série de gestes précis, est composé de différentes matières (sons lisses, rugueux, scintillants, épais, lourds, par exemple, dans un cheminement scalaire et harmonique donné) et de différents paramètres: rythme (avec toutes sortes d'impulsions, de pulsations et de métriques), temps (durées, périodicités), intensité (densité: sons compacts, aérés, fins, denses), timbre et hauteur.

Le geste, lui, demeure le phénomène par lequel le son existe. Il lui donne une forme, bien qu'abstraite. Comme pour la musique, ce geste émetteur ou générateur des sons implique, entre autres, énergie, mouvement, vitesse, dynamisme, temps, rythmes, pulsations, silence, contrastes. Par ailleurs, il joue toujours un rôle singulier dans le cheminement de la pensée musicale en ce qu'il conditionne la concrétisation d'œuvre musicale. Il est également l'instigateur des formes musicales, mais aussi le moteur et la référence d'un comportement ou d'une attitude pouvant engendrer une idée musicale, son expressivité et son développement.

La musique naît donc de divers gestes qui produisent ses composantes sonores et demeurent le point de départ vers l'élaboration de ses *structures*. C'est alors

qu'elle devient vivante par des énergies sonores – matières et mouvements – mises en jeu dans le temps et dans l'espace ou, comme le dirait Robert Murray Schafer, dans le «paysage sonore» (Muray Schafer 1979).

Cette vitalité est le fruit du dynamisme gestuel qui, de façon plus ou moins directe, peut appeler une sensation sonore. Il en résulte des mouvements qui provoquent une tension interne imprimant cette dynamique précise à un son, produisant même une musicalité latente.

Taper des mains ou des pieds, agiter, secouer ou frapper avec un objet, gratter, pincer ou frotter sur un corps constituent des exemples de gestes qui produisent des «sensations» et des sons d'une certaine hauteur, durée, intensité, d'une certaine vitesse (lent, rapide), d'une certaine dynamique (avec différentes pulsations, différents rythmes), et d'un certain contraste (dont les sons brefs, longs ou coulés).

Avec un membranophone, par exemple, on obtiendra, suivant l'ampleur du geste, une résonance plus ou moins grande. On pourra également faire un rapide glissement sur un des angles de la circonférence de la peau, ce qui donnera des sons de différents timbres et allures, auxquels on pourra imprimer une forme précise.

C'est ainsi que, dans une œuvre ou un chant donné, s'organisent, en tensions, ces effets dynamiques dans le temps et dans l'espace. C'est en effet d'une dynamique précise et intentionnelle qu'un son devient vivant, dynamique imprimée au matériau sonore par un geste porteur d'une certaine énergie. Le rythme qui en découle est également le résultat du jeu entre ces tensions. Plusieurs gestes peuvent alors être nécessaires à la création d'une phrase musicale. Ce sont là des gestes musicaux (physiques ou mentaux, vocaux ou instrumentaux).

Toute nouvelle conception musicale résulte de ces gestes. Même les musiques apparemment les plus éloignées de cette origine gestuelle (musiques calculées par ordinateur, musiques produites par synthétiseur) sont imprégnées de cette relation geste-son, les petits gestes nécessaires à la création d'une structure musicale étant remplacés par un calcul ou transformés en dessin par le compositeur (cf. la machine à composer de Xenakis).

Même pour une musique écrite, nous dirons avec Jean-Étienne Marie que «l'écriture musicale occidentale est partie du geste qui permettait au chef de chœur de remémorer une courbe mélodique à sa chorale ou au peuple chantant (chironimie). La courbe ainsi dessinée est devenue graphique. Puis le neume ainsi constitué s'est référé à une base représentée par une ligne» (Marie 1973 : 42-43).

Qu'elle soit perçue ou lue, la musique se révèle donc à nous dans le mouvement. Et le geste musical accompli n'est donc pas celui qui existe en soi comme une chose, mais comme un phénomène, spontané ou non, qui, sautant les intermédiaires – sans autre guide qu'un mouvement d'énergie sonore créée –, atteint son auditeur dont il soulève les émotions, frappe les sentiments, pour l'égayer, l'attrister ou l'extasier, en le transportant dans l'univers d'harmonies pleines de souffle vital. La vitalité gestuelle se communique par des canaux vocaux ou instrumentaux manipulés par l'humain ou encore par le corps animalier (le chant d'oiseau par exemple).

La dynamique corporelle du geste peut être recherchée ou mise en corrélation avec les dynamiques sonores produites par la voix ou les instruments musicaux.

Les gestes instrumentaux (voix et instrument de musique)

Il existe d'innombrables gestes instrumentaux, parmi lesquels pincer, pousser, souffler, tirer, marteler, glisser, taper ou frapper, râper, bondir, entrechoquer, secouer ou agiter, faire un roulement, prononcer, déclamer, réciter et chantonner: autant de gestes dynamiques produisant divers sons notamment musicaux. Ils sont dépendants des gestes primaires (gestes psychiques) qui commandent leur action (jeu vocal, jeu instrumental et jeu gestuel du chef). Ce sont également là des possibilités qui confèrent au son un certain pouvoir expressif qui enchante ou déchante, égaie ou attriste, charme ou agresse.

Avec la voix, on peut distinguer, entre autres, les gestes laryngo-buccaux, produisant toutes sortes de tons linguistiques, et même des systèmes de «mimèmes» sous-jacents aux différents mots, ainsi qu'aux différents cris ou onomatopées, qui comportent également une essence musicale[6].

L'ensemble des gestes vocaux et instrumentaux constitue des schèmes rythmiques oraux qui, avec leurs balancements parallèles et leurs éléments internes, jaillissent spontanément de l'organisme.

Le geste instrumental dépend d'un ensemble de mouvements spontanés du musicien qui imprime une dynamique au son produit. Ces mouvements sonores – formes pleines et fluctuantes – sont agencés pour arriver à une structure musicale cohérente. Il s'agit là de la composition ou de l'organisation précise et logique des forces vives sous-tendues de pulsations, de périodicité, de vitesse ou de métrique, de densité, de volume, de contraste, d'intensité, de durée, de silence, de hauteur et de timbre, que comporte la matière sonore sous forme de tensions.

Lesdits mouvements constituent des possibilités gestuelles agissant sur la voix ou sur l'instrument que l'on a entre les mains. A telle qualité du geste correspond une certaine qualité sonore jouant sur différents paramètres musicaux. Ainsi un geste juste produira-t-il un son juste, non pas «à hauteur juste», mais comportant une forme dynamique précise. Celle-ci non seulement correspond à ce que le joueur a voulu entendre intérieurement et faire entendre, mais imprime également quelques contrastes aux sons produits. Ce sont là des contrastes liés aux dynamiques, comme ceux d'intensité *forte-piano* ou *crescendo-decrescendo*, sous l'impulsion de l'association des gestes primaires desquels résultent les macro-gestes musicaux correspondants, tels que monter/descendre, frotter/frapper, lier/détacher, pousser/tirer, glisser/ramener vite, succession sonore/arrêt sonore ou silence.

Certains contrastes sont notamment liés à des gestes instrumentaux, amples ou petits, légers ou appuyés, pour la production des sons de différente nature. Il existe aussi ceux qui sont liés aux timbres (qualité dynamique sonore), au dispositif du groupe ou à la performance musicale (jeu du musicien ou du chanteur), ainsi qu'au gestes du chef de chœur ou d'orchestre.

---

[6] Parlant de D. Schnebel, Dominique et Jean-Yves Bosseur (1999: 124) indiquent qu'un des apports essentiels de ce compositeur «demeure son travail sur la voix. [Ce dernier recourt à la] glossolalie, terme théologique signifiant don des langues, parvient à se situer entre musique et parole, à éprouver le «parler comme musique» et «la musique comme langage», où ce qui est à saisir est le geste de parler et non le son.»

Faut-il souligner que les gestes d'un chef d'orchestre peuvent influencer ceux des musiciens, et par voie de conséquence, la dynamique des sons joués (lents, longs ou courts, *fortissimo* ou *piano*, des sons suspendus) ? Par ses gestes, il donne une forme aux interventions des exécutants. Par eux, il influence différents paramètres sonores produits. Il en est notamment ainsi des gestes désignant la durée, l'intensité, le rythme et les expressions. La vitalité des éléments musicaux ainsi exécutés provient du sens musical du chef d'orchestre et de l'énergie de ses gestes et de ses mouvements. Il en est de même du déroulement ou de l'organisation du temps et de l'espace sonore.

Le résultat de cet ensemble de procédés fait la différence de qualité d'interprétation d'une même œuvre par différents chefs d'orchestres ou par différents interprètes.

Le geste peut ainsi être déterminant dans la réalisation de la forme, du genre, et même du style musicaux. Le geste pour une musique de cirque ou de masque n'est pas le même que pour une musique symphonique ou pour un concerto. Celui destiné à matérialiser un *ostinato* (geste d'un rythme régulier et quasi immobile) ne sera pas le même que celui pour un *capriccio* à la Paganini (au rythme irrégulier et mobile). Il en est ainsi du rendu d'une forme ouverte par rapport à une forme fixe.

L'infinité de gestes, de matériaux et d'environnements sonores (univers naturels et artificiels, environnement citadin ou rural) ouvre la voie à une infinité de styles de musiques.

Pour conclure

Nous avons vu que le geste musical est un phénomène complexe d'interactions, de conceptions et de structurations des sons d'essence musicale. Or le son est signe de mouvement. Il se manifeste comme une force, une énergie en déplacement. Sa forme est une dynamique se structurant dans l'espace et évoluant dans le temps. Ceci s'applique bien sûr aux sons de toute provenance, même sans intervention humaine (sons de la nature, sons mécaniques, par exemple, obtenus à l'aide des moyens électroniques et informatiques).

Le geste musical, comme l'indique son nom, est un acte qui imprime une vie au son, le rendant musical ou non aux oreilles de qui le perçoit.

De tous les gestes générateurs du musical, le geste vocal est sans doute le plus proche de la pensée musicale immédiate. Il permet une invention illimitée de timbres, une maîtrise du temps directement liée aux pulsions les plus profondes de l'être. Du geste vocal sont nées les premières mélodies du système musical de l'homme. En lui sont déjà contenues toutes les possibilités musicales: mélodies, timbres, attaques, sens du temps.

Puis vient le geste instrumental, qui est plus limité puisque totalement dépendant de l'instrument joué par le musicien. Moins immédiat, intermédiaire entre la pensée et le son, il nécessite et favorise une écoute plus détachée des pulsions premières. Avec le geste instrumental, le son est déjà un peu «en représentation». Il passe dans un outil qui a sa vie propre et dont on n'est plus totalement maître. De la manière dont l'acteur – musicien – pose son doigt sur la touche du piano ou

tire son archet sur les cordes va dépendre la qualité du son. En jouant avec lui, l'instrumentiste «apprivoise» son instrument et, connaissant de mieux en mieux ses possibilités et ses réactions, il en tire des sons de plus en plus musicaux.

On comprend alors que le musical humain soit une forme d'expression créée par une gestualisation mémorisée et rendue intelligible par le biais des mimèmes, autrement dit que tout soit un jeu de multiples gestes par lesquels le matériau musical prend vie. Même les chants animaliers, en l'occurrence ceux d'oiseaux, sont de subtils échos sonores réverbérés par les mécanismes gestuels interactionnels les concrétisant.

Ainsi, les gestes musicaux physiologiques et physiques jouent un rôle singulier dans le cheminement de la pensée musicale et dans le conditionnement de la réalisation des œuvres musicales. Ils sont aussi des instigateurs de certaines de leurs formes et demeurent la référence à la fois d'un comportement et d'une attitude bio-physiques qui engendrent une idée musicale et son développement, structurés en phrases, en mélodies, en rythmes ou en harmonies.

De la réalisation à l'écoute de la matière qui en découle, tout passe par ces gestes ou par leur l'image, par le biais desquels s'élaborent des structures bien précises et se détermine un territoire musical.

Le musical dépend ainsi d'un ensemble des mouvements spontanés qui insufflent une énergie dynamique au son produit. De cette dynamique naît une tension interne qui donne sa vitalité au son, ainsi qu'une musicalité latente. Taper sur son corps, ses mains ou ses pieds; agiter, frapper, gratter un objet, frotter sur un corps quelconque constituent quelques exemples gestuels qui produisent des «sensations» et des sons d'une certaine hauteur, durée (avec une impulsion rythmique et métrique précise), intensité, densité (dont le son compact, aéré, fin ou dense), vitesse (lent/rapide), dynamique (doux/fort, avec différentes pulsations et récurrences, différents rythmes), et d'un certain contraste (sons brefs ou longs, coulés ou détachés, vibrés ou fades). Leur attaque (dure, douce, molle, forte ou faible) détermine le déroulement futur, ainsi que la courbe mélodique du son.

Les mouvements qui en résultent sont des possibilités gestuelles liées à la voix ou à l'effort physique du musicien agissant sur l'instrument. De la qualité du geste dépendra la qualité du son émis, avec une interférence sur ses différents paramètres.

Même les musiques apparemment les plus éloignées de cette origine gestuelle sont imprégnées de cette relation geste-son, la somme de gestes nécessaires à la création d'une phrase musicale étant ainsi remplacée par un calcul ou transformée en dessin comme le fit Xenakis à travers sa machine à composer.

Ainsi, nos différents gestes contribuent-ils à l'éclosion de toutes sortes des sons vivants qui nous entourent ou agissent en nous, bien que chacun d'eux ne revêt pas la même importance. C'est le travail de la perception et de l'organisation du matériau sonore capté ou imaginé par chacun – l'art de sons – qui permet d'explorer leurs différentes possibilités et de leur donner un sens musical. Ces gestes deviennent ainsi musicaux, et la musique vivante, par le truchement de leurs énergies sonores fluctuantes et agencées, qui sont exprimées en matières et mouvements et mis en jeu dans le temps et dans l'espace, dans le «paysage sonore»[7].

[7] Expression de Murray Schafer.

Références

ANDREANI Evelyne
1979 *Anti-traité d'harmonie*. Paris: UGE, coll. 10-18, Série Esthétique.

BLACKING John
1980 *Le sens musical*. coll. Le Sens commun. Paris: Minuit.

BOSSEUR Jean-Yves et Dominique
1999 *Révolutions musicales*. Paris: Minerve.

BOULEZ Pierre
1987 *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard.

BRELET Gisèle
1949 *Le Temps musical*, 2 vol.. Paris: PUF.

CAGE John
1961 *Silence*. Paris: Denöel, coll. Les Lettres Nouvelles.

CHATEAU J.
1975 *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*. Paris: J. Vrin.

CHION Michel
1980 *Pierre Henry*. Paris: Fayard-Sacem, coll. Musiciens d'aujourd'hui.

COMBARIEU J.
1927 *La musique, ses lois, son évolution*. Paris, Flammarion.

COTT John
1979 *Conversations avec Stockhausen*. Paris, Ed. J.-C. Lattès, coll. Musiques et Musiciens.

FRANCES Robert
1972 *La perception de la musique*. Paris: Vrin.

JOUSSE Marcel
1974 *L'Antropologie du geste*. Coll. Voies ouvertes. Paris: Gallimard, coll. Voies ouvertes.

KANDINSKY W.
1970 *Point, ligne, plan*Paris: Denoël-Gonthier, coll. Médiations.

LABAT Jean-Baptiste (R.P.)
1728 *Nouvelle Relation de l'Afrique occidentale contenant une description exacte du Senegal & des Païs situés entre le Cap-Blanc & la Riviere de Serrelionne*, II. Paris: G. Cavelier.

MARIE, Jean-Étienne
1973 «Sur quelques problèmes de notation», *Musique en jeu* 13: 42-43.

MATRAS J.-J.
1972 *Le son*. Coll. Que sais-je ?/293. Paris: PUF.

MURRAY SCHAFER Robert
1979 *Le paysage sonore*. Paris: Ed. J.-C., Lattès, coll. Musiques et Musiciens.

RENERAD Claire
1982 *Le geste musical*. Paris: Hachette/Van de Velde.

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe*. Paris: Gallimard.

SCHAEFFER Pierre
1966 *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, coll. Pierre Vives.

STOIANOVA Ivanka
1978 *Geste – texte – musique*. Paris: UGE, coll. 10-18.

XENAKIS Iannis
1971 *Musique-Architecture*. Paris: Casterman-Poche, Coll. Mutations-Orientations.

RÉSUMÉ

Le geste musical est un des phénomènes les plus complexes de l'expression humaine et animalière; il relève de réactions synchrones diverses et variées. Chez l'homme, différents gestes contribuent ainsi à l'éclosion de toutes sortes des sons vivants qui nous entourent ou agissent en nous, bien que chacun d'eux ne revête pas la même importance. C'est le travail de la perception et de l'organisation du matériau sonore capté ou imaginé par chacun – l'art de sons – qui permet d'explorer leurs différentes possibilités et de leur donner un sens musical. Ces gestes deviennent ainsi musicaux, et la musique vivante, par le truchement de leurs énergies sonores fluctuantes et agencées, qui sont exprimées en matières et mouvements et mis en jeu dans le temps et dans l'espace, dans le «paysage sonore». Dans le cadre de cet article, rechercher la racine et l'acte créateur d'un geste musical d'une part, comprendre son mécanisme ou sa fonctionnalité d'autre part, forment la problématique que je tente de traiter.

GESTE INSTRUMENTAL ET TRANSMISSION MUSICALE

Laurent Blum

Définitions

En pénétrant le mot «geste» par son étymologie, on s'aperçoit de l'existence de deux significations distinctes.

La première signification, aujourd'hui quelque peu oubliée, se réfère à la geste, la chanson de geste qui conte au Moyen Age les exploits d'un héros. Elle met en avant les événements marquants de l'histoire d'un individu en tentant de montrer que l'ensemble de ces gestes (l'origine de la geste vient du pluriel *gesta)* forment une épopée. Le destin et les particularités du caractère du héros permettent l'avènement d'une légende, la création d'une morale profane pour les générations à venir. Ce destin repose sur une vision éminemment diachronique de la vie du héros: c'est par la multitude des faits intervenus à un moment donné que le narrateur fait naître une geste.

La deuxième signification, plus proche de nous, évoque le mouvement d'un corps humain. Cependant, tous les mouvements humains ne sont pas des gestes. La particularité du geste s'appuie sur la force d'intention de celui qui anime son corps. La marche qui permet à un être humain de se déplacer, de transporter son corps d'un endroit à un autre, appartient plus généralement au domaine du mouvement. Par contre, le salut d'un être humain vers un ou plusieurs autre(s) est bien un geste: il suffit d'un signe de la main, même à grande distance de celui qui le perçoit, pour reconnaître immédiatement la volonté de communication de celui qui le produit. La description minutieuse de la façon dont la main de l'émetteur a bougé, s'est élevée du niveau de la hanche vers la hauteur de sa poitrine, la décomposition des mouvements du poignet s'épuisent à rendre compte de la spécificité du salut. Le signe ou symbole récapitule de façon globale et instantanée l'intention du geste.

Le croisement de ces deux expressions – la geste et le geste – permet de rendre compte de la problématique de la transmission musicale. Une expérience d'enseignant évoquée par Maurice Martenot (1970: 148), convainc que la force du geste se saisit dans l'instant même. Pour obtenir de la part d'un élève qu'il émette un «Hep!» sonore, l'enseignant a le choix entre, d'une part, la description des mouvements à accomplir et du résultat sonore escompté et, d'autre part, une mise en situation réaliste. Dans le premier cas, l'enseignant décrit la respiration abdominale et le timbre de voix riche en harmoniques qu'il souhaiterait que l'élève émette

lors de son « hep ! ». Dans le deuxième cas, il demande à l'élève d'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une foule et qu'il reconnaît soudain un ami qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Inconscient du regard qui pèse sur lui, celui-ci s'éloigne à grands pas. Alors qu'il est sur le point de disparaître de sa vue, l'élève doit crier le « hep ! » qui pourrait avertir cet ami de sa présence.

On devine que le meilleur moyen pour obtenir ce « hep ! » sonore correspond à la deuxième solution. Pour reconstituer un geste, il faut créer la situation qui met l'élève devant un défi. La reproduction du geste, dans sa dimension d'apprentissage où l'élève s'exerce, découvre et corrige, sera de l'ordre de l'analyse diachronique : décomposition des muscles sollicités, discrimination entre le geste et la trace sonore. Nous quittons le domaine de la « performance » pure, c'est-à-dire de la prestation ou encore de la « monstration ». Le déroulement pédagogique dans le domaine artistique se bâtit par imprégnation et réflexion. L'artiste professionnel qui est son propre professeur, se trouve confronté à ce temps double, temps engourdi de la préparation s'opposant au temps brutal du spectacle.

Le prochain chapitre reconstituera les événements marquants de l'épopée des instruments de musique. Entre leur origine utilitaire, appartenant à la vie domestique et, à l'opposé, leur caractère parfois sacré, les instruments se manifestent dans tous les aspects de la vie sociale traditionnelle.

L'épopée des instruments de musique

Nous retiendrons la classification habituelle des instruments de musique pour faire émerger une histoire de la gestualité dans chaque famille d'instruments. Dans chacune de ces familles existent des instruments hybrides ; certains pourront être évoqués pour mieux illustrer ou tempérer le propos mais leur multiplicité nous interdit évidemment de présenter de façon exhaustive le kaléidoscope des gestes liés à cette famille.

Les instruments à vent

Un instrument grec, l'*aulos*, traduit à tort dans tous les textes de langue française par flûte, peut être considéré comme l'emblème de cette famille. Cet instrument constitué probablement d'une anche simple, fut l'un des instruments les plus joués de la civilisation hellénique, et pourtant, dès le II^e^ siècle après Jésus-Christ, les témoignages de son existence se font très rares. Que s'est-il passé ?

La caractéristique des instruments à vent, outre le fait que le son est produit habituellement par le souffle humain, se manifeste par une relation charnelle avec l'instrumentiste, que cette relation soit présentée en filigrane ou de manière abrupte. Il suffit de penser au rôle que joue la bouche de l'instrumentiste pour s'en convaincre. Ingérant une extrémité dans le cas des instruments à anche, collant leur bouche contre l'embouchure dans le cas des flûtes, les instrumentistes à vent

fusionnent de manière physique avec leur instrument. Regardons le trompettiste créant avec ses muqueuses les «flattements» responsables des sons émis par l'instrument.

Battements d'anche à l'intérieur de la cavité buccale, vibrations lippales créent simultanément chez l'auditeur un sentiment de dégoût face à l'aspect malpropre de cette musique, et une forme d'attirance pour la chaleur des sonorités de ces instruments. Des témoignages sur l'*aulos* nous montre l'ambivalence dans laquelle les instruments à vent se situent: lorsque l'aulète joue, il se tient «les mâchoires gonflées, élevées, les yeux exorbités, injectés de sang ou alors le visage calme, malhonnête, ignorant l'expiration» (Pollux 1900: 68).

L'instrumentiste, par les convulsions de son visage, crée une certaine frayeur au sein du public et, si ses traits ne sont pas convulsés, il faut alors en avoir une plus grande méfiance encore, car son air impassible dissimule certainement des desseins inavouables. C'est ainsi que l'épopée des instruments à vent est plutôt la double histoire d'une fascination et d'une malédiction. Banni par les Grecs en raison de son origine asiatique, puis adopté par eux, à tel point qu'il devient l'instrument obligé des orgies dionysiaques, l'*aulos* est à nouveau écarté des sphères musicales au moment de la naissance du christianisme. Les instruments à anche ne réapparaîtront progressivement qu'à la fin du Moyen Age.

Parallèlement à la caractéristique charnelle de l'instrument à vent, la notion de dépense, d'excès, détermine le geste du joueur de cette famille. La mise en vibration d'une colonne d'air, ensemble des particules gazeuses en mouvement à l'intérieur du tuyau de l'instrument à vent, nécessite une pression abdominale très importante de la part du joueur. Elle ne restitue qu'une infime partie de son énergie en énergie sonore. Ainsi, entre l'effort fourni par le joueur et ce que le public peut entendre, la perte d'énergie est considérable. La réflexion de Pollux réapparaît avec une pertinence accrue: la force du son «venté» tient dans son caractère double; le geste se révèle, de façon énigmatique, alternativement convulsif et serein.

Certains instruments comme les flûtes à bec occidentales ou le *ney* iranien se démarquent du caractère fougueux des instruments à vent. Leur son éolien a un charme qui fait oublier les aspects charnels de leur production sonore. Cette distinction n'a pas eu l'heur de plaire aux compositeurs de la période classique et romantique parce qu'il leur manquait précisément la puissance sonore. Une puissance ne représente pas seulement le volume en décibels d'un son, mais bien une répartition spécifique des partiels qui provoquent un effet de saturation chez l'auditeur. Le résultat musical, tant est que nous pouvons décrire un résultat musical, donne l'impression à l'auditeur qu'il n'entend qu'une partie du son, que ni les caractéristiques de son oreille, ni les capacités acoustiques de l'instrument ne sont en mesure de restituer entièrement.

La particularité des sons des trompes, des cors ou des *mey* (instruments à anche double et à tuyau cylindrique, qui créent une perception indirecte comme en écho) joue sur cette dualité présence-absence, sur cette ambivalence de puissance détournée.

Les instruments à cordes

Cette famille recouvre aussi une multitude d'instruments variés. Nous éviterons toute nomenclature fastidieuse et tenterons de cerner les caractéristiques essentielles du geste instrumental.

A l'ambivalence et à l'excès des instruments à vent, la famille des instruments à cordes répond par une relation beaucoup plus en symbiose avec le monde environnant. La harpe éolienne, instrument à cordes très sensible, illustrera notre propos: l'intervention humaine pour la production sonore de cet instrument est ici minimale. Il suffit que l'instrument soit judicieusement orienté par rapport au vent pour que ses cordes vibrent. A l'instar du feuillage des arbres, la harpe éolienne semble émettre des sons directement issus du monde céleste. L'instrumentiste à cordes se comportera comme un médiateur entre une nature en soi généreuse et l'oreille humaine. Le grattage ou le frottement de la corde par l'instrumentiste permet à la corde de produire le son fondamental. La facture des instruments à cordes se mettra progressivement au service du geste humain en créant des caisses de résonance adaptées à l'enlacement. Le violoncelle, de par sa dimension et sa tenue, offre un exemple typique de l'analogie entre le corps humain et la facture instrumentale: entre le joueur dont le travail quotidien s'articule autour des différentes manières d'embrasser son instrument et la facture résultant d'une transformation perpétuelle des galbes et des creux de l'instrument pour mieux accueillir le corps de l'instrumentiste, le geste musical se fonde dans une recherche persistante de l'harmonie. Schafer (1979) présente ainsi les deux tendances de l'histoire de la musique: la tendance dionysiaque représentée par les instruments à vent dans laquelle l'homme s'arroge le rôle de démiurge et la tendance apollinienne, dont la lyre est l'instrument roi, qui s'appuie sur la recherche du beau, de l'harmonieux, du proportionné. Cette école apollinienne se prolonge par la démonstration d'Aristote à propos de la décomposition du son en harmoniques: en divisant la longueur d'une corde par 2, 3 ou 5, nous obtenons respectivement l'octave, la quinte et la tierce supérieures. Ainsi sont démontrées l'harmonie de l'univers et les correspondances entre les mondes visuel et auditif.

L'enlacement de l'instrument s'accompagne d'une pédagogie du centre de gravité: étreindre et faire vivre un morceau de bois tendu de quelques cordes implique une forte connaissance de l'équilibre de celui-ci et une étude des points de contact entre eux. Suspendu telle la harpe éolienne mais enlacé à la manière d'un être cher, l'instrument à cordes dévoile sa richesse sonore par effleurement. Le geste est ici projection. L'esquisse est la caractéristique du mouvement de l'instrumentiste à cordes. Toucher délicatement et faire de son corps à l'instar du corps de l'instrument le réceptacle du son est le nœud gestuel de cette famille. Créer un espace d'intimité, suggérer l'idée musicale appartient aux qualités de l'instrumentiste à cordes.

Une distinction entre instruments de plein air et instruments de chambre tempère évidemment cette proposition. Parmi ces derniers, la vielle à roue, très prisée dans les salons du XVIII^{e} siècle, donne à entendre simultanément les bourdons et la ligne mélodique. Sa sonorité aigre ne suggère en aucun cas un instrument d'intimité.

La famille des cordes frottées utilisées dans les orchestres occidentaux mérite une mention particulière. Les archets des violons plus tendus et les bois de construction des caisses de résonance plus tendres ont permis aux instrumentistes de produire des transitoires d'attaque plus francs et des sons plus perçants. En multipliant le nombre des instruments à cordes dans les orchestres symphoniques du XIX[e] siècle, en incluant dans les partitions des répétitions *stretto* en doubles-croches, les compositeurs ont provoqué dans le rang des violons une floraison de sonorités éclatantes dont les violes étaient dépourvues. La technique française du violon telle qu'elle a été élaborée sous la direction de Lully peut s'enorgueillir d'une précision quasi militaire du coup d'archet. Sans atteindre l'agressivité des instruments à vent, ces techniques ont permis l'épaississement des timbres et le renforcement des dynamiques.

Les instruments de percussion

Les instruments à percussion représentent davantage qu'une famille; ils donnent l'occasion aux instrumentistes d'explorer une telle diversité de timbres, de gestes, d'objets qu'ils présentent une arborescence complexe et multiple de catégories d'instruments de musique.

Il semble qu'il faut en premier lieu mettre en question deux assertions qui circulent dans les milieux de l'enseignement musical spécialisé. La pédagogie percussive serait une pédagogie binaire. Cette affirmation se réfère à la percussion avec une baguette dans chaque main dans le sens le plus étroit: apprentissage des roulements et autres rythmes obstinés sur membranophones. Le paysage gestuel qu'offre cette famille est pourtant immense: la multiplicité des instruments auquel le percussionniste fait face pendant l'interprétation d'une œuvre, l'alternance entre plusieurs jeux de baguettes nécessite de la part du joueur une maîtrise de l'espace, une connaissance intime de la place et du trajet qu'est susceptible de parcourir en un temps donné l'objet frappant jusqu'à l'objet frappé et réciproquement. Le joueur exécute un véritable ballet (*ballein* en grec signifie jeter) pour anticiper et maîtriser les événements sonores. Si nous examinons le vaste monde des percussions digitales utilisées dans toutes les musiques traditionnelles, la dualité main gauche / main droite apparaît une donnée extrêmement pauvre face à la multiplicité des frappes possibles des différentes parties de la main sur les différentes parties de l'instrument.

La deuxième assertion qui mérite d'être mise en question concerne l'approche de la percussion comme un renforcement d'un rythme pré-écrit ou pré-formalisé d'une œuvre musicale. Il est vrai que l'histoire musicale de l'Occident, lors de l'avènement de la polyphonie, a relégué le rôle de la percussion à celui d'un cadre temporel, sorte de guide favorisant la synchronisation du jeu des instrumentistes. Aussi les percussions occidentales se sont-elles davantage développées dans les musiques populaires dansées. Là encore, elles représentent un appui rythmique auquel les danseurs se réfèrent. Les mouvements des danseurs comme les gestes des musiciens sont synchronisés grâce à la pulsation régulièrement frappée ou percutée.

Philippe Vigreux (1999: 15-27) présente, en introduction de sa méthode de *derbouka* (membranophone utilisé dans la majorité des pays arabes), le rôle traditionnel de la percussion: le rythme y apparaît comme un «informateur de mélodie». Si le rythme est aussi tributaire d'une périodicité, cette période s'appuie d'abord sur la prosodie, donc sur des phrases qui peuvent s'enchaîner souplement les unes aux autres. L'art de l'ornementation rythmique crée sa propre dynamique, s'éloigne pour revenir régulièrement sur les traces de la mélodie. Il est alors difficile de souscrire à la distinction que propose Pierre Boulez (1987) entre musique striée et musique lisse. Envisagée dans le cadre de la musique occidentale, elle peut coïncider avec la distinction entre la musique savante contemporaine et les «autres» musiques occidentales, tributaires de la mesure. Si ces dernières sont marquées par une pulsation régulière et même si l'interprétation de ces œuvres produit une agogique à chaque fois différente, la musique contemporaine s'efforce de quitter ce temps scandé en créant une succession d'événements sonores, ne dépendant plus d'une forme de synchronisation rythmée pulsée, mais fonctionnant comme des signaux de départ pour la séquence suivante.

Il a été beaucoup écrit sur les polyrythmie africaines. Autant sur le plan abstrait, l'Occidental peut comprendre lorsqu'il entend une superposition de cycles autonomes, autant sur le plan concret, son oreille ne peut saisir simultanément le déroulement de ces cycles. Pourtant le percussionniste africain interprète le cycle dont il est responsable, cycle parfois constitué de périodes très longues, et, simultanément, compose avec les cycles interprétés par les autres percussionnistes, de telle manière que l'ensemble crée une architecture typique. Cette dernière-ci a déjà été signalée par Jones (1959: 210) qui estime qu'elle se décline dans toute l'Afrique noire en une succession de douze unités de temps sous la forme suivante: 2+2+3+2+3.

La difficulté de cerner l'épopée des instruments de musique ne réside pas seulement dans leur multiplicité et la diversité des interprétations musicales. Le geste de l'instrumentiste contribue à faire découvrir la complexité de l'instrument et la recherche parfois antinomique entre le compositeur et le luthier: si ce dernier tente de réaliser un objet capable de fournir des sons stables et homogènes sur la plus grande étendue possible, le compositeur cherche au contraire souvent les limites des capacités sonores de l'instrument.

Les archétypes de la transmission instrumentale

A partir des pistes de réflexion que nous a inspirées l'épopée des instruments de musique, nous pouvons tenter de proposer des archétypes du geste instrumental. Signalons cependant notre réserve sur la particularité de ceux-ci. Ils ne sont à mettre au compte d'un héritage universel de l'humanité que parce qu'ils sont à l'œuvre dans un lieu déterminé. François Wahl (1999: 5) commente en ces termes la «vérité» du geste:

«De toute nécessité en un point du discours: il n'y a de vérité que locale. Mais substantiellement, ouvrant sur ce qui, du sein du discours, déborde le discours

même: il n'y a de vérité qu'infinie». C'est dire encore une fois que le geste s'inscrit dans l'interprétation *hic et nunc* d'une œuvre: de façon paradoxale, il est universel parce qu'il est local.

Transmission: technicité et imprégnation

Trois types d'activités sont nécessaires pour qu'un groupe de musiciens, professionnels ou amateurs, puisse se produire: la fabrication de l'instrument de musique, la conceptualisation de l'œuvre et l'interprétation de celle-ci. Les musiques savantes (occidentales ou non) répondent aux différentes phases de production en créant une spécialisation dans chacune des activités; dans les musiques de tradition orale, les musiciens cumulent par contre souvent les trois fonctions. La démarche de l'interprète, et plus particulièrement celle de l'instrumentiste, se situe entre les deux extrêmes: d'une part, l'hyper-spécialisation confinant à une vision technique de la musique et, d'autre part, l'adaptation progressive à la fabrication du son dans les trois domaines de la production musicale.

Le musicien «traditionnel» effectue les trois phases par approximations successives et alternées. Tel l'artisan qui tient une cuillère dans sa main et, la soupesant, la déclare «parfaite» (Maneveau 1970: 17), le musicien traditionnel décide – de façon collective – au moment de l'interprétation qu'il est dans le vrai, que son interprétation est le reflet de son travail, de son rôle social et de son identité culturelle.

La transmission d'un savoir-faire d'un musicien à un autre interfère directement sur le geste lui-même. Pris dans la technicité de son geste, le musicien occidental se concentre sur des éléments extra-musicaux telle, dans le dernier exemple cité à propos des percussions, l'indépendance des mouvements de la main droite et de la main gauche. La fascination pour les détails – particularités de la facture de l'instrument ou découvertes de ses propres limites physiques – lui fait oublier la raison d'être de ce mouvement. Au contraire, le percussionniste africain inscrit ses gestes dans son cadre quotidien, quelles que soient leur nature et leur fonction: ainsi s'imprègne-t-il de l'environnement social constitué de repères familiers.

Le travail instrumental s'effectue simultanément à l'écoute des propositions musicales de ses partenaires. Nous sommes en face d'une œuvre en devenir, d'un *work in progress*, évidemment sans l'indétermination prônée par John Cage et ses successeurs; pour comprendre les différentes étapes de la gestation de ces œuvres pour percussions, il faudrait accompagner les musiciens durant le lent processus d'apprentissage et d'intégration dans le groupe. Il est cependant clair que cette façon de travailler présuppose une capacité d'écoute et d'anticipation sur les événements sonores dont les musiciens occidentaux sont parfois dépourvus.

La situation de l'informaticien, dans son rôle de créateur d'événements sonores, semble atypique. Son geste reconstitue le geste musical dans sa dimension synchronique; il ignore le long itinéraire de la naissance de l'idée musicale dans le contexte social, les différentes étapes de la fabrication de l'instrument de musique, les recherches structurelles des compositeurs et l'histoire des différentes interprétations des œuvres musicales. Sa recherche par tâtonnements s'apparente à celle

du musicien traditionnel, mais démuni des racines d'un groupe ou d'une ethnie spécifique, il fait appel à son *background* personnel constitué de la multiplicité des sources musicales dont tout consommateur de culture dispose aujourd'hui. Il est un peu comme un bâtisseur de cathédrales gothiques disposant de pierres de taille aux dimensions et à la résistance requises, mais sans la connaissance de l'architecture et sans la motivation spirituelle qui animait ceux-ci. Ses matériaux ont une richesse potentielle extraordinaire, mais sa dépendance technologique semble l'empêcher d'édifier à partir de cette potentialité un geste musical susceptible de s'inscrire dans le temps.

Cette dépendance technologique n'est cependant pas la conséquence de la transmission instrumentale d'une école ; elle est le fait, comme nous le verrons en conclusion de cet article, d'un emprisonnement volontaire.

L'articulation ou l'appel du silence

Avant que le timbre d'un son n'apparaisse – timbre des instruments à sons déterminés ou indéterminés sur le plan de la hauteur –, mais après que le son précédent ait disparu, il y a ce temps du silence ou de la juxtaposition, bref un moment de transition qui est traité depuis toujours avec beaucoup de soin par le musicien. Dans ces longs *legato* durant lesquels chaque son semble quitter à regret l'espace pour laisser place au son suivant, l'articulation s'appréhende au niveau macroscopique. La fusion des séquences sonores permet au compositeur de quitter le champ du geste instrumental individuel pour se consacrer à l'architecture de l'œuvre. Cette opération n'est pas bénigne : le geste musical semble prendre son envol pour des contrées plus abstraites. Déplacements de masses sonores, transformations évolutives des timbres, la musique emplit l'espace de manière continue, crée un temps lisse durant lequel tout avènement n'est qu'une résurgence d'un présent déjà là. La conception de cette musique lisse semble issue directement de la vision céleste du savant jésuite du XII[e] siècle, Athanase Kircher qui évoque la harpe éolienne et son cortège de sons immanents emplissant l'univers (fig. 1).

A l'opposé, le geste instrumental articule les sons. La naissance de chacun d'eux est l'objet d'une maîtrise, le résultat d'une volonté individuelle. Fort de cette responsabilité, le joueur conjuguera toutes les formes musicales pour faire advenir le timbre. L'ornementation est l'art de préparer, d'anticiper, de surprendre, de retarder. La création de ces intermèdes s'est développée dans toutes les civilisations ; celles qui ont mis en avant le principe mélodique ont multiplié les ports de voix, les appoggiatures et autres mordants. On peut y déceler, en parallèle à la rhétorique, un jeu sur la feinte, une science de l'évitement afin que points d'appui et notes de passages se relaient en une joute continuelle. Entre la construction géométrique de la structure et l'assemblage des sons, l'intervention du joueur perdure.

Dimension microscopique (succession des sons) et dimension structurelle, qualité du geste et analyse de la forme, dans les deux cas, la musique est l'art d'accommoder les interstices. L'extinction d'un son fait figure d'annonce pour le prochain ; pour transmettre cette caractéristique de l'aspiration au futur immédiat de l'appel

Fig. 1: Athanase Kircher, *Musurgia universalis*, 1650 (page de garde)

musical, le pédagogue utilise toutes les images de l'offrande. Le geste de donner permet à celui qui reçoit, comme à celui qui donne, de transformer son état. Le son est lui-même le geste émis et perçu, le tympan de l'auditeur venant à la rencontre – en creux – de la membrane, de l'anche, de la corde de l'instrument de musique.

L'art des muses est ainsi un art physique, qui fait intervenir l'oreille interne avant même qu'un son ne soit émis. Notre cerveau est en effet capable de mettre en mouvement les cils de l'oreille interne pour les mettre en résonance avec les sons que nous imaginons, que nous anticipons. La projection auditive ou écoute active n'est donc pas seulement de l'ordre de l'imaginaire. Avant même que le geste instrumental ne soit perçu, il a déjà pris corps.

Le timbre ou la perte d'identité

Le son musical est doté d'une énergie particulière dépendant de l'attention de l'interprète et de l'auditeur. Ceux-ci doivent se comporter en état d'alerte permanente. L'ouïe est un sens en quelque sorte archaïque, qui n'a pas libéré l'homme de son emprise depuis la préhistoire. Avant d'être conquérant, prédateur pour les autres espèces, il fut d'abord gibier: ses principales défenses étaient certainement un sens auditif aiguisé qui lui permettait de localiser rapidement la nature et le lieu d'où l'attaquerait son prédateur. C'est pourquoi l'oreille humaine cherche encore dans les sons qu'elle perçoit à caractériser leur source.

Le timbre, qui, sur plan physique, se définit par la répartition des partiels sur l'échelle des fréquences, montre l'intérieur de l'enveloppe sonore. Chaque instrument de musique possède une signature «timbrique» à laquelle, pourtant, le musicien échappe constamment. Il n'est que le XIX^{e} siècle occidental, en raison de ses instruments figés, finis, et d'une recherche exacerbée des industriels vers l'homogénéité, pour avoir voulu créer des modèles sur lesquels les compositeurs auraient créé des œuvres aux formes parfaites. L'exploration du timbre est l'apanage de la plupart des musiques modales traditionnelles et elle s'est considérablement développée dans la musique occidentale savante depuis la fin du XIX^{e} siècle. Les subtils détours et errements de ces musiques, avant d'effleurer (parfois) le son pivot, montrent paradoxalement l'importance que revêt la source. Toujours suggéré et fluctuant, le timbre caractéristique de l'instrument fonctionne surtout comme un leurre.

L'art créateur commence par un deuil; c'est à l'absence que la musique s'adresse. Les artisans de la musique – luthiers, compositeurs, interprètes – sont responsables d'une création de l'évanescent. L'industrie de la lutherie et de la production de disques a la lourde tâche de transformer cet évanescent en produits de consommation. *Incipit* de l'énigme de l'univers, introduction de la perte de parole dans la communication, les modes de production musicale fêtent l'absence du sens, tant dans les interstices qui ne sont que moments d'attente, que dans l'écoute intérieure du timbre qui ne signe jamais sa source. L'instrumentation choisie pour chaque interprétation musicale dévoile ce sentiment de perte. Ambivalence des instruments à vent, harmonie des instruments à cordes, frappe des instruments de percussion se combinent pour créer un exode continu.

Pour conclure, l'informatique musicale devient le point de rencontre de différentes pratiques musicales. Le geste se trouve confronté, aujourd'hui plus que jamais, à la double gageure de l'évolution de la technologie et de l'éducation artistique.

Il existe depuis des millénaires des instruments raclés constitués de pierres gravées sur lesquelles on frottait une baguette de bois (peigne). Ces lithophones fonctionnaient avant la lettre comme des électrophones. Les instruments à clavier reprennent ce principe d'enregistrement, mais en abandonnent l'aspect linéaire, en transformant et en multipliant les peignes pour fabriquer des pinces (clavecin) ou des marteaux (pianoforte) mettant des cordes en vibration. La gestion du temps est devenue distributive, favorisant une polyphonie créée à partir de la configuration digitale de l'instrumentiste. Un pas sera à nouveau franchi avec les synthétiseurs, puis un autre avec les ordinateurs. La distribution spatiale laisse place alors à des générateurs de sons dans lesquels le geste ou son résultat sonore est représenté sur l'écran.

C'est à cette problématique que le musicien, *a fortiori* l'informaticien musical, est aujourd'hui confronté. Comment créer une forme musicale qui suggère l'alerte, qui donne à entendre la présence / absence de la source sonore ? La transformation d'un geste musical en une composition d'informations sous forme binaire risque de se réduire à une dépendance stricte du geste technique. Comment une synthèse analogique des timbres peut-elle nouer un fil conducteur avec l'épopée des instruments de musique ? Comment peut-elle inventer un geste comportant l'imminence de l'événement sonore à venir ? L'une des voies les plus prometteuses est celle de la composition mixte en temps réel : entre un instrumentiste traditionnel, utilisant des instruments acoustiques, et l'informaticien, gérant un programme évolutif en fonction des gestes de l'instrumentiste, la composition musicale peut à nouveau réaliser des articulations entre les séquences dans une continuité de la recherche de l'inouï.

Références bibliographiques

BOULEZ Pierre
1987 *Penser la musique aujourd'hui.* Paris : Gallimard.

BRETON Luc
1989 A propos du tracé directeur de l'instrument à cordes. *Cahiers de musiques traditionnelles* 2 : « Instrumental ». Genève : Ateliers d'ethnomusicologie / Georg : 217-233.

JONES A. M.
1959 *Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors.* Leiden : Brill.

KIRCHER Athanase
1650 *Musurgia Universalis* I. Rome : Corbelleti.

MANEVEAU Guy
1970 *Musique et éducation.* Toulouse : Edisud.

MARTENOT Maurice
1979 *Principes fondamentaux de formation musicale et leur application.* Paris : Magnard.

POLLUX Julius
1900 *Onomasticon* IV (II[e] s. ap. J.-C.). Texte établi par Ericus Bethe. Lippe: Teubner.

SCHAFER R. Murray
1979 *Le paysage sonore*. Paris: Lattès.

VIGREUX Philippe
1999 [1985] *La derbouka. Technique fondamentale et initiations aux rythmes arabes.* Aix-en-Provence: Edisud.

I. WAHL François
1999 *Le geste musical mis à nu.* Paris: Conférence IRCAM, 27 février 1999. <www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Samedi/Wahl.html>

RÉSUMÉ

Le geste instrumental recouvre un domaine extrêmement large puisque les différentes disciplines musicales – analyse auditive, histoire de l'interprétation et des idées musicales, esthétique, etc. – sont directement interpellées par cette expression. Après une incursion dans la polysémie du geste et une description de l'histoire des instruments de musique, un tableau synthétique des aspects fondamentaux du geste musical lié à l'instrument de musique permet d'esquisser des pistes de réflexion sur les pratiques musicales et leur enseignement.

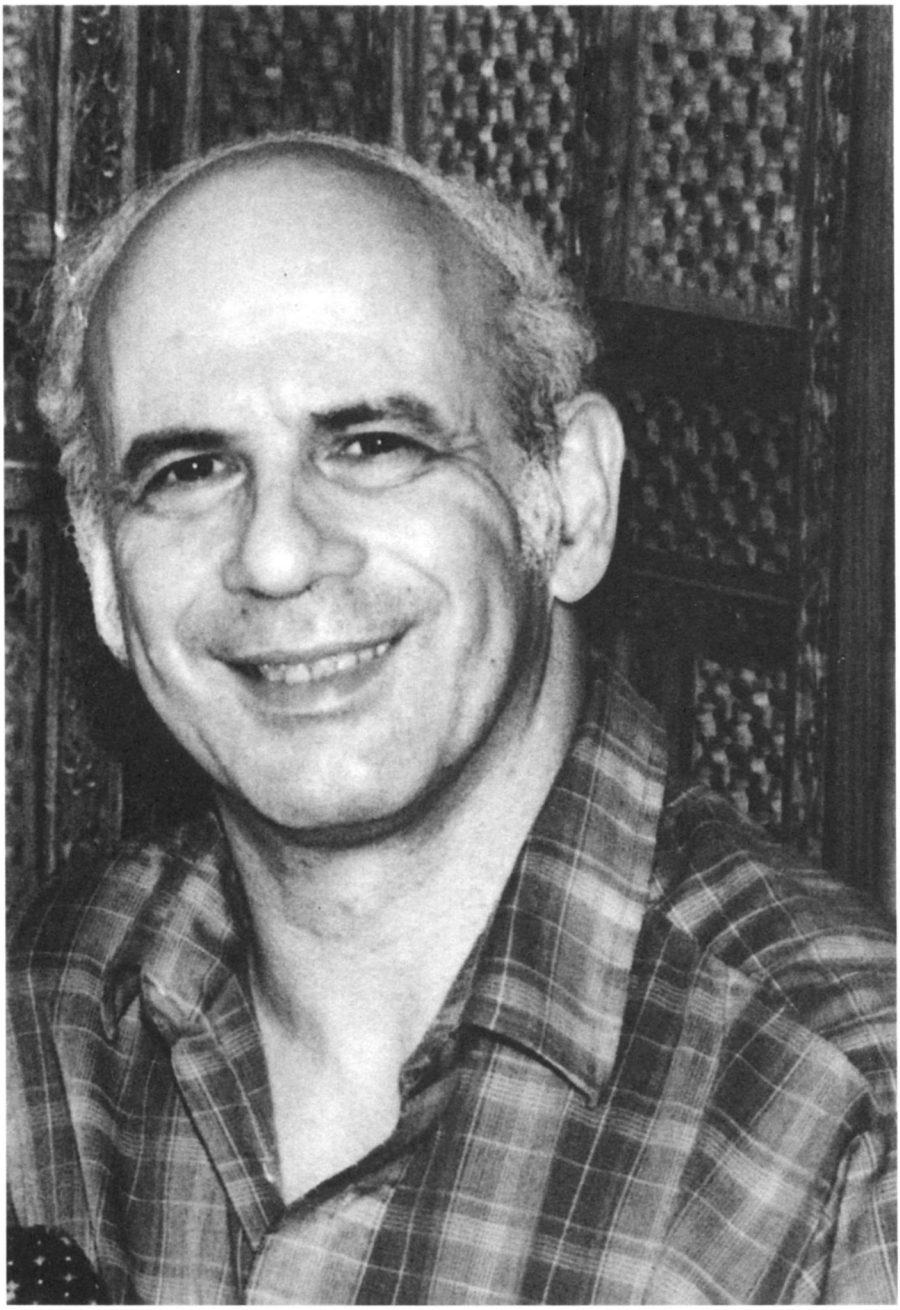
ENTRETIEN

AUX SOURCES DE LA RECHERCHE AMÉRICAINE 1950-2000 : un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl

Yves Defrance

Bruno Nettl, grande figure de l'ethnomusicologie américaine, naît le 14 mars 1930 à Prague d'où il émigre avec ses parents pour les USA en 1939. Il fait ses études auprès de Willi Apel, George Herzog et Paul Nettl, son père, à l'université d'Indiana (Bloomington) où il soutient sa thèse en 1953 (*American Indian Music North of Mexico: its Styles and Areas*). De 1953 à 1964, il est maître de conférence, chargé de l'enseignement musical à la Wayne University (Detroit) où il devient bibliothécaire musical à partir de 1958. Invité à l'université de Kiel (RFA) en 1956-58, il y enseigne la *Musikethnologie*. Il participe à la fondation de la *Society for Ethnomusicoloy* (SEM) qui compte principalement des chercheurs nord-américains et pour laquelle il joua longtemps un rôle de premier plan. Professeur à l'université d'Illinois, à Urbana-Champaign, depuis 1964, il a formé une bonne partie des ethnomusicologues américains actuels. En 1993, ses plus brillants étudiants lui rendent hommage dans des mélanges regroupant une vingtaine de chercheurs (Blum *et al.*: 1993). Une sélection de ses très nombreux articles et ouvrages figure à la fin de cet entretien. Bruno Nettl, modeste et très critique avec lui-même, porte sa préférence pour ceux parus en 1983, 1991 et 1995.

J'eus le plaisir de le rencontrer à plusieurs reprises aux USA. C'est à Toronto (Canada) qu'il accepta de me recevoir deux fois une heure les 2 et 3 novembre 2000. D'assez petite taille, il peut paraître un peu gauche de prime abord. Ceci est accentué par un léger défaut de prononciation et un strabisme handicapant. C'est pourtant une personne très joyeuse, ouverte et généreuse, qui se montre d'accès facile, malgré mille et une activités, projets et responsabilités. Bruno Nettl est un esprit vif,



toujours en alerte, curieux de tout, organisé et rapide, tout en marquant un attachement à ne pas s'emporter, à mesurer ses propos, à ne pas nuire à ses collègues, à refuser les formules à l'emporte-pièce, à ne se prononcer qu'avec discernement.

La conversation, enregistrée sur bande magnétique, se fit en anglais. Pour faciliter la lecture, je n'ai pas transcrit dans le détail toutes les hésitations de langage, les exclamations ou phrases inachevées, propres à l'expression orale concomitante à la réflexion. A sa demande, quelques *a parte* restent confidentiels. J'ai ajouté plusieurs références bibliographiques pour permettre au néophyte de situer les auteurs auxquels il est fait allusion. Bruno Nettl a pu lire ma transcription littérale, avant traduction en français, afin qu'il puisse, le cas échéant, rectifier une formulation qui aurait dépassé sa pensée.

Y. D.

APRENTISSAGE ET DIDACTIQUE

Votre père, Paul Nettl, était musicologue, je crois. Quelle fut votre formation ? Quels étaient vos goûts culturels et musicaux, comme étudiant ?

Quand j'étais enfant, j'ai, bien sûr, étudié la musique européenne, le violon et le piano. Mon père était historien de la musique, tout en se sentant assez proche de l'ethnomusicologie, car il s'intéressait à l'histoire de la musique à travers la culture, dans une sorte d'approche historique européenne[1]. Après mon baccalauréat, je suis allé au collège et j'ai pris la musique de façon ordinaire, dans le style libéral habituel des études artistiques en Amérique. Puis je me suis inscrit au cours de George Herzog, que vous connaissez bien, et j'ai pris aussitôt de l'intérêt pour ce qu'il appelait la musicologie comparée. Herzog était à l'Université d'Indiana. Il était professeur d'anthropologie, mais il était reconnu par les gens de musique comme l'un des leurs (Herzog 1946: 11 ff.). C'est ce qui m'a plu chez lui. Je suis devenu son assistant dès les premiers jours de son programme d'archives, qui devinrent les archives de musique traditionnelle. Il considérait ce champ de la musicologie comparée avant tout en relation avec la musicologie et pas tant nécessairement avec l'anthropologie. Mais, bien sûr, il disait que je devais étudier l'anthropologie. La première chose qu'il me recommanda fut *Echantillons de civilisations*, de Ruth Benedict (1950). Aujourd'hui encore, c'est probablement le premier livre que de nombreuses personnes lisent en anthropologie. J'ai trouvé cela fascinant, captivant, et à partir de là j'ai poursuivi mes études de manière à peu près égale en musicologie,

[1] Paul Nettl naît le 10 janvier 1889 à Hohenelbe (Bohême). En arrivant aux USA en 1939, il enseigne successivement au Westminster Choir College (Princeton), à New York et à Philadelphie. A partir de 1946, il est nommé professeur à l'Indiana University (Bloomington) et intervient au conservatoire de Cincinnati et à la Roosevelt University (Chicago). Il a publié une trentaine de livres et plus de 300 articles, compte rendus et commentaires de disques dans pas moins de huit langues différentes. Ses centres d'intérêt portent principalement sur les XVII[e] et XVIII[e] siècles en Autriche et Bohême, l'histoire de la danse, les biographies analytiques de Mozart et Beethoven, etc.

musicologie comparée, folklore et linguistique. C'était une approche qui, me semble-t-il, était caractéristique de l'approche éclectique de Herzog, qui était en partie basée sur la musicologie comparée de Hornbostel et l'anthropologie telle que Franz Boas la pratiquait (Boas 1928, 1940), et en partie sur les études folkloriques développées par ce qu'on nommait l'école scandinave, et il y avait également un peu de linguistique[2]. Tous ces éléments à la fois constituaient, je pense, sa méthodologie. C'est donc de là que je suis parti. La chose intéressante à propos du Département d'anthropologie à l'Université d'Indiana, est qu'il s'agissait d'une nouvelle discipline. C'était au début des années 1950. Je fus admis en maîtrise en 1950.

Il y a une célèbre photographie de vous avec George Herzog en 1949...

Elle fut prise pour illustrer un article sur le Département d'anthropologie, qui, d'ailleurs, était entièrement composé de spécialistes des Amérindiens. Au point que j'avais commencé par croire que la véritable anthropologie était l'étude des cultures musicales du monde, mais dans la perspective conceptuelle que toutes n'étaient en réalité qu'une sous-catégorie de celle des Amérindiens. C'est aussi la façon dont l'ethnomusicologie fit ses débuts aux Etats-Unis. En tout cas, c'est ce que je fis.

Au début d'une carrière d'ethnomusicologue, on trouve souvent l'attirance pour d'autres cultures, des voyages lointains, ou pour des modes de vie différents du sien, et parfois une passion pour des formes esthétiques étrangères, ou des structures musicales particulières. Comment et pourquoi avez-vous embrassé la recherche ethnomusicologique ?

Pour moi, ce fut plutôt théorique. A cette époque, il n'était pas bien facile de voyager. Ce furent donc pour moi les modes de vie étrangers qui furent transposés en musiques étrangères et en leur approche de façons étrangères. Mon désir de faire quelque chose de nouveau dans ma vie y trouva une réponse, au même titre que ces gens dont nous parlons.

Pensez-vous qu'il y ait des différences entre la tradition universitaire européenne et la méthode d'enseignement américaine ?

De mon temps, il n'y avait en fait que deux ethnomusicologues à enseigner vraiment. Il y avait Herzog et l'autre était Richard Waterman. Ceci avant Mantle Hood, qui était lui-même encore étudiant. Herzog était européen. Il vint aux Etats-Unis à l'âge de vingt-cinq, environ, mais conserva toute sa vie un fort accent hongrois. Son approche était encore restée très éclectique. Richard Waterman, lui, devint au contraire résolument un Américain (*cf.* Waterman 1952).

Et un musicien de jazz !

---

[2] Cette école de pensée fut introduite en Amérique par Thomson (1955-58).

Oui, il s'intéressait à la façon dont les cultures agissent entre elles. Peut-être puis-je émettre une idée très générale. C'est que l'approche européenne à cette époque semble avoir été plus en direction des cultures homogènes «authentiques», en évitant de prendre en considération les mélanges culturels. L'objectif européen était guidé par le besoin d'authenticité, celui de trouver «la» musique d'une culture. Waterman, sous l'influence de son professeur Melville Herskovits[3], commença à observer l'interaction entre les cultures. D'une certaine façon, vous pouvez constater que c'est presque automatique. Si vous vous intéressiez, à cette époque, aux Indiens d'Amérique, vous essayiez de trouver des réponses à vos interrogations à travers la musique amérindienne. Si vous vous intéressiez aux Afro-Américains, vous essayiez de comprendre comment cela fonctionne, à partir d'une rencontre de sources européennes et africaines. Aussi, je pense que cela a dû constituer une différence, mais pas si forte que l'on croit, vous savez, parce qu'en ce temps-là il n'y avait que très peu de gens qui enseignaient. Lorsque Mantle Hood commença, il s'appliqua à développer la pratique musicale et cela devint pendant un temps une approche typiquement américaine (cf. Giuriati 1995). En dépit de cela, je pense qu'il reçut ces idées de Jaap Kunst. Je sais que lorsqu'il commença à pratiquer sa nouvelle pédagogie, il y eut beaucoup de gens pour penser que cela posait problème. Au bout du compte, il est difficile de mesurer ce qui était véritablement enseigné. Il y eût aussi beaucoup de gens pour penser que c'était tout simplement une très grande chose. Mais en Europe, au début, les gens restèrent sceptiques. Tout cela a bien changé depuis.

Vous avez beaucoup enseigné dans votre carrière. Vos publications en tant que généraliste restent, aujourd'hui encore, très utiles pour un grand nombre d'étudiants de par le monde. Comment concevez-vous l'enseignement de l'ethnomusicologie aujourd'hui ?

Et bien, c'est difficile à savoir. Ce n'est plus seulement l'étude de la musique non-occidentale ou de la musique populaire (folklorique). Ce n'est plus simplement le «-ologie» de l'ethnomusic-ologie. L'idéal serait de présenter aux étudiants un grand nombre de points de vue différents. Dans mon département à Illinois, nous avons la chance d'avoir des membres de la faculté assez différents les uns des autres. Je pense que ce qui caractérise l'ethnomusicologie aujourd'hui, du moins aux Etats-Unis, tient dans le fait que l'on n'insiste plus autant sur l'apprentissage de l'analyse strictement musicale de type conservatoire. Par contre on demande à chacun, d'une part d'apprendre à jouer d'un instrument, et de l'autre de se placer dans une perspective anthropologique. Il fut un temps où ceci était considéré comme antinomique, et maintenant presque tout le monde pratique les deux. Cela semble rencontrer un certain succès. L'activité de pratique musicale dans mon institution a bien évolué. Au point que nous avons des ensembles qui jouent de la musique qui ne peut plus être considérée comme une simple imitation de l'authenticité de quelqu'un d'autre.

---

[3] Professeur à la Northwestern University (Illinois) Melville Jean Herskovits (1895-1963) fut élève de Boas et de Veblen avant de s'intéresser à l'anthropologie économique, au folklore, à la religion et à l'art. Il fut l'un des premiers à étudier les cultures afro-américaines, à développer le concept d'acculturation, à faire connaître l'anthropologie culturelle américaine. Cf. *Man and his Works*, New York, Knopf, 1948.

Justement. Que pensez-vous des programmes de cours en ethnomusicologie mis au point par Mantle Hood à UCLA[4] dans les années 1960 ? Qu'en est-il de la notion de bi-musicalité ?

Je pense que ce qu'il voulait dire était simplement que l'on devrait apprendre à assimiler la musique que l'on étudie quelque part dans une autre culture, au point de s'y familiariser raisonnablement, un peu comme un initié. Je dois dire que j'étais plutôt sceptique là-dessus, et je m'interroge toujours. Je continue à penser que l'on en fait un peu trop, mais que, néanmoins, il s'agit, en quelque sorte, comme d'apprendre une langue étrangère, vous ne devenez jamais vraiment...

... parfaitement bilingue, mais vous êtes à même de comprendre.

C'est certain. Le problème se pose, je pense, quand il s'agit d'évaluer votre propre compétence. Lorsque je suis allé en Iran, j'ai fini par décider que je devais passer à la pratique du *setâr*. Au début, l'idée n'était pas tant de jouer, mais d'apprendre le *radif* et de l'assimiler[5]. Je voulais étudier comment s'élaborent les œuvres d'improvisation persanes. C'est ainsi que je pris un professeur, qui est très célèbre : Nur Ali Borumand. Il me dit d'emblée : « Je vais vous apprendre de la façon dont j'apprends à mes propres élèves ». Et la seule façon qu'il avait de m'apprendre était de jouer devant moi. Je n'étais pas un très bon étudiant parce que j'étais trop âgé, et que je n'y ai consacré que quatre années. J'apprenais en privé avec Boroumand, mais j'allais également dans ses classes. Ce n'était pas un cours sur un seul instrument. Il y avait quantité d'élèves qui jouaient simultanément des instruments de différentes sortes. Quelques-uns de ceux qui étaient là devinrent plus tard célèbres. Vous devez connaître Dariush Talâ'i, nous étions élèves à la même époque. Pourtant, si je me mettais à jouer maintenant, et admettant que cela soit techniquement au point, il se pourrait que cela sonne comme pour un Iranien, mais mon esprit ne fonctionnerait pas du tout comme le sien. Parce que mon intérêt est, et reste, analytique.

La transmission des savoirs demande parfois une investigation du chercheur sur le terrain de sa recherche. Elle peut prendre diverses formes. Pensez-vous que la formation de chercheurs locaux soit suffisamment développée et efficace pour qu'elle porte ses fruits à la fois sur le terrain et sur le plan de la recherche internationale ?

Le problème tient dans les résultats que l'on veut obtenir. En Amérique, la recherche s'intéresse très souvent à la théorie et, bien sûr, c'est une manière d'interpréter le monde. C'est aussi, en partie, une manière d'afficher sa propre stature intellectuelle. En d'autres termes, comment dirai-je, montrer combien vous êtes intelligent. La question est de savoir si celà peut apporter une contribution à la compréhension d'une culture musicale étrangère, du moins, telle qu'ils la voient. Aussi, si vous

---

[4] University of California in Los Angeles.

[5] Le *radif* est une collection de plus de 250 mélodies appelées *gusheh*, qui servent de base à l'improvisation instrumentale.

abordez des savants de l'Inde, par exemple, et que vous leur faites part de vos intentions d'en faire des ethnomusicologues dans le style européen, ils répondront: « Pourquoi ? Nous avons notre propre tradition universitaire et cela fonctionne bien pour nous », et ils s'y tiennent. Il n'y a peut-être pas assez d'occasions pour des gens d'ailleurs d'apprendre l'ethnomusicologie occidentale, s'ils le désirent. Mais, je pense que ce serait une erreur de dire que nous devrions les pousser tous à devenir comme nous. Dans mon université, malheureusement, nous n'avons que très peu de personnes dans ce cas. J'en ai rencontré lorsque j'ai rendu visite au département de John Blacking à Belfast. Là-bas, les non-Britanniques, non-Irlandais, étaient majoritaires. C'étaient tous des gens intéressants. Pourtant, j'ai eu le sentiment qu'il n'y avait que très peu de choses dont ils pouvaient discuter entre eux. C'est là que le bât blesse. Ou alors, il se pourrait que ce fut une force parce qu'ils apprenaient certaines choses sur les uns et les autres ? Au demeurant, l'une des questions avec lesquelles nous avons à faire est de réfléchir s'il doit y avoir une ethnomusicologie standard au plan mondial ou s'il y a différentes ethnomusicologies de par le monde, chacune résultant des valeurs fondamentales des cultures dont elles sont issues ?

Quels seraient les proportions idéales pour un chercheur entre théorie et terrain, analyse et application ou pratique, recherche et enseignement, réflexion théorique et engagement ?

Question difficile. Je suppose que se serait une erreur si nous essayions de conduire tout le monde à tendre vers un même idéal. Quelqu'un qui est très bon dans la partie théorique et pas très bon sur le terrain, devrait s'y tenir. L'enquête de terrain, en particulier, est quelque chose de très personnel. Certains ne réussissent pas très bien, non pas pour des raisons intellectuelles mais pour des raisons personnelles, de comportement avec les gens. J'en ai fait assez peu et j'ai trouvé cela très difficile. Je continue de trouver cela très difficile.

LE TERRAIN

Vous avez travaillé chez les Blackfoot au Nord-Ouest du Montana, ainsi qu'en Iran. N'êtes-vous pas allé en Inde ?

Si, j'ai passé une demi-année en Inde, mais, bon, c'est d'une certaine façon du terrain, d'une certaine manière une recherche. J'essayais plutôt de m'imprégner d'une culture nouvelle pour moi. J'ai appris beaucoup de choses que tout le monde savait déjà. Je ne suis pas indianiste. Je n'ai pas de connaissance particulière sur les langues, les religions, etc. On ne peut pas parler de terrain, comparé à ceux qui ont fait de longs séjours comme Gerhard Kubik[6]. Une raison est que cela ne m'est pas

[6] Gerhard Kubik fit de longs séjours en Afrique centrale, de l'Est et du Sud. On lui doit de nombreux articles de descriptions organologiques et d'analyses de systèmes musicaux depuis 1964 jusqu'à sa participation récente au volume *Africa* de l'Encyclopédie Garland (cf. Oliveira Pinto 1994).

facile. J'ai un étudiant, Christopher Waterman[7], le fils de Richard Waterman; vous devez le connaître ainsi que ses travaux. Il est tellement extraverti, quand il est quelque part, qu'au bout de cinq minutes il connaît déjà tout le monde. Moi, je ne sais pas faire cela. Les gens sont différents sur ce point et, d'une certaine façon, vous devez reconnaître vos propres limites, et aussi peut-être vous fixer un type de recherche qui sera compatible avec votre personnalité. La plupart des ethnomusicologues ont besoin de faire un peu de terrain pour acquérir de l'expérience. Cela montre, d'une certaine façon, que vous êtes capable d'enseigner et d'évaluer des étudiants. Par ailleurs, tout le monde a besoin de développer quelque curiosité théorique. Dans quelles proportions? Je n'en sais rien.

Le sociologue français Marcel Mauss[8] ne fit jamais de terrain dans sa vie mais, grâce à son vaste savoir et à son intuition, il put écrire l'un des premiers manuels d'ethnographie! Pendant la seconde guerre mondiale, Ruth Benedict, de l'Université Columbia à New York, écrivit un célèbre livre sur la culture japonaise sans n'avoir jamais mis les pieds au Japon (Benedict 1987 [1946]). Je suis, moi aussi, convaincu que le terrain n'est pas l'unique voie de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie en particulier. Mais, je serais curieux de savoir comment vous vous y êtes pris. Pourriez-vous dire quelques mots sur vos expériences de l'enquête de terrain? Comment avez-vous établi la liaison d'un terrain à l'autre?

Il n'y a pas de véritable relation. Beaucoup d'ethnomusicologues ont fait cela dans leur carrière, ils prennent un deuxième terrain à mi-chemin de leur vie. C'est comme une crise au milieu de la vie lorsque vous divorcez et que vous prenez une nouvelle femme! Moi, je n'ai pas changé de femme, j'ai changé d'aire géographique! Mais vous avez raison, Alan Merriam commença avec les Flathead[9] et puis il est allé en Afrique, et Mantle Hood travailla également en Afrique pendant un certain temps.

Avez-vous vous-même été attiré par l'Afrique?

Non, j'ai cru que je l'étais quand j'étais beaucoup plus jeune. Je suis allé en Iran parce je pensais réellement qu'ayant travaillé pendant un moment avec une petite société tribale et sur ce genre de choses qui faisaient partie des études sur les Amérindiens, je devais entreprendre une recherche sur une musique savante classique en dehors du cadre européen. L'improvisation m'intéressait particulièrement et, coïncidence, mon Université était en relation avec l'Université de Téhéran. Ils m'ont donc invité pendant un mois, ce qui me permit d'avoir une première

---

[7] Christopher A. Waterman, fils de Richard A. Waterman, spécialiste de l'Afrique, enseigne à l'Université de Washington, Seatle. Il a beaucoup travaillé au Nigéria (cf. Waterman 1990.

[8] Ce sont en réalité les étudiants de Marcel Mauss (1872-1950), de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, et du Musée de l'Homme à Paris, qui prirent l'initiative, avec son accord, de publier son cours (cf. Mauss 1967 [1947]).

[9] Les *Flathead* (tête plate) appartienent au groupe linguistique *salish* et sont établis dans le sud du Plateau, à l'ouest de l'état du Montana, Etats-Unis.

impression et d'aiguiser ma curiosité au point que j'y revins deux ans plus tard. Et ainsi de suite. Mais il n'y a pas de rapport, sauf que c'est tout le contraire. Peut-être le contraste ?

Justement, cette idée d'opposition tient-elle lieu de relation ?

Oui. Quand je suis allé en Inde, c'était pour des raisons semblables. J'étais à Madras, qui était une ville dans un certain sens comparable à Téhéran. Dans certains domaines, Madras était complètement différente, ce qui m'a permis de continuer d'apprendre sur Téhéran. J'ai alors écrit un article intitulé : « Le conte des deux cités[10] ».

Tout cet apprentissage n'a pas dû être facile et a dû prendre beaucoup de temps. Quels ont été les résultats scientifiques de ces séjours ?

Les résultats furent, bien sûr, de l'information. Dans le cas de l'Iran, il n'y aurait eu aucun moyen d'obtenir quoi que ce soit sans cela. De façon plus générale, la chose la plus importante sont d'avoir réalisé que la conception d'une culture faite à travers la lecture et l'écoute de musiques et autres documents atteint vite ses limites. Lorsque vous vous rendez sur le terrain, vous découvrez que tout est complètement différent de ce à quoi vous vous attendiez[11].

D'un livre comme celui de Ruth Benedict, vous retirez des choses intéressantes sur la structure, mais pour une raison ou pour une autre, lorsque vous allez sur place, vous vous trouvez en présence de gens bien réels. Et ils sont très compliqués. Ils n'ont pas tous le même avis sur tout. Par exemple, on me demande toujours dans mes cours : « Dans la musique persane, font-ils ceci ou font-ils cela ? ». Et d'une certaine manière, je dois donner une réponse générale. D'une autre, je dois aussi dire : « Eh bien, oui, mais en fait, ils – les différents musiciens – ne présentent pas un système de la même façon ». C'est plus complexe que ce que les gens font ici.

Fort de ce type d'expérience, pensez-vous qu'un livre, un CD ou un film suffisent pour valoriser et préserver les musiques traditionnelles ?

Je n'en sais rien. Que peut-on faire d'autre ? En un sens, cela n'est pas suffisant mais cela procure au moins quelque chose. Ceci relève d'une théorie de la communication. Que retenez-vous d'une représentation, que pouvez-vous faire pour utiliser cette représentation et l'enseigner à quelqu'un d'autre ?

Ma question visait à préparer la suivante : que pensez-vous de ces musiciens qui viennent jouer leur musique traditionnelle dans les théâtres des pays occidentaux, complètement en dehors de leur contexte habituel ?

---

[10] Cf. bibliographie, 1984a.

[11] Je me permets d'ajouter que Bruno Nettl a rendu un vibrant hommage à quatre de ses principaux « informateurs » sur le terrain, reconnaissant ainsi leur rôle dans sa propre formation. Cf. bibliographie 1984b.

Je vois, la relation avec la tradition ! Eh bien, je n'en sais fichtre rien ! Prenez le cas le plus courant, les musiciens classiques indiens. Premièrement, c'est déjà une bonne chose qu'ils viennent ... D'un côté, ils essaient, tant bien que mal, de recréer un contexte tout au moins traditionnel. De l'autre, la manière de présenter qu'ils utilisent dans leur expérience occidentale commence à s'introduire chez eux. Je viens juste d'assister, il y a quelques jours, à un concert carnatique que nous avions à Illinois, et cela n'était pas si différent des concerts carnatiques à Madras. Par exemple, ils n'ont pas fait d'entracte, alors que les concerts occidentaux en ont toujours un. Lorsque ces musiciens sont venus au début, ils ont suivi les modèles occidentaux autant qu'ils le pouvaient. Et puis, progressivement ils en sont revenus aux modèles traditionnels.

Ceci fonctionne assez bien avec les musiques classiques. Avec la musique africaine, ce serait, sous forme de concert, hors contexte.

Oui, avec ces choses cérémonielles et autres, très différent, bien entendu. Bon, bien sûr, nous avons tous ri lorsque commencèrent les premières interprétations par des étudiants américains. Il est difficile de savoir que faire, quand l'alternative est peut-être de ne rien faire du tout. Mais je pense que cette représentation des musiques, non occidentales dans des contextes urbains occidentaux, fait partie du genre de mouvement pour les musiques du monde qui, en un sens est une grande homogénéisation telle que l'a exprimé Alan Lomax (1962) : la culture du réel. Bien que, d'un autre côté, la plupart des sociétés soient de plus en plus avides de faire savoir qu'elles ont, elles aussi, quelque spécificité.

THÉORIE ET MÉTHODE

Parlons un peu de théorie, si vous le voulez bien. Deux principales tendances, l'« ethno- » et la « musico- », sont parfois opposées l'une à l'autre. Pensez-vous qu'elles restent les seules directions possibles aujourd'hui ? Les aspects ethnologiques, les aspects musicaux et sociaux, l'analyse ou quelque chose d'autre ? Parce que nous utilisons toujours ce mot ethnomusicologie, et ceci alimente un vieux débat.

Oui, je sais ! j'ai toujours pensé que l'ethnomusicologie est une sorte de musicologie. Peut-être la façon la plus centrale - et que l'étude de la musique dans la société est quelquechose à laquelle les historiens de la musique se sont toujours intéressés. Je dois vous dire que mon père ne fit jamais d'analyse. Il fit toujours de la musique dans un contexte culturel, pris dans un sens historique. Par exemple Mozart et la franc-maçonnerie, et ce genre de choses. Lorsque j'étais étudiant, avant de faire de l'ethnomusicologie, la chose amusante était que les théoriciens de la musique disaient : « Nous, les théoriciens, nous sommes vraiment intéressés par la musique. Vous les musicologues, vous ne vous intéressez qu'à la culture ».

Une très vielle querelle !

C'est ce genre de chose qui est proféré actuellement sur les ethnomusicologues. Pourtant, comme vous le savez, des ethnomusicologues de premier rang commencent à s'intéresser à la culture musicale occidentale, contemporaine et même historique. J'y ai moi-même contribué ces derniers temps. Ma dernière recherche de terrain fut de travailler sur des écoles de musique américaines. De leur côté, les historiens de la musique sont de plus en plus intéressés par les modèles anthropologiques. Je pense que les deux peuvent marcher ensemble dans de nombreuses directions.

On constate d'ailleurs une évolution dans la définition. Il était question, au début, de musique primitive. Vous avez rédigé un article ...

Oui, il y a bien longtemps.

A l'époque vous utilisiez ce terme. Ce n'est pas un reproche. Depuis le milieu du XIX^e^ siècle jusque dans les années 1950, de nombreuses batailles ont été livrées entre les scientifiques pour définir et nommer leur objet d'étude : musiques primitives, musiques des peuples sans écriture, musiques populaires, musiques ethniques, musiques extra-européennes, etc. Pouvez-vous nous retracer l'évolution qui vous a conduit de l'expression « *primitive culture* » (1954b) à celles de « *world music* » (1985, 1992), d'« *ethnic music* », de « *non-Western music* » ou de « *musics of the world's cultures* » (1992, 1997) ?

La plupart des anthropologues qui faisaient usage de ce terme - ce qui inclut les socio-anthropologues britanniques et américains qui, comme Boas, Herzog et leurs successeurs utilisaient le mot « primitif » - n'avaient pas l'intention de lui donner une connotation négative de dimension diachronique. Même le cours d'Herzog a tou-

jours été intitulé « Musique primitive et populaire ». Cela désignait plutôt la musique des petites sociétés tribales, de transmission orale, sans relation avec la culture occidentale. Rétrospectivement, c'est évidemment un terme d'un usage tout à fait idiot. Mais je dois dire qu'à cette époque, « primitif » voulait dire pour moi, et pour nous autres, quelque chose d'authentique, de positif. C'est une musique qui était toute faite, vous n'aviez pas à être une sorte de spécialiste veule. C'était un mode d'expression de large audience, que tous les membres d'une société comprenaient. Par la suite, nous avons opté pour « musique ethnique ». Nous voulions mettre l'accent sur le fait que chaque société possède une musique qu'elle reconnaît comme sienne. Une même société peut prendre part à de nombreux genres de musique. Mais si vous avez une musique pour laquelle un groupe vous dit : « C'est notre musique », c'est qu'il en est probablement ainsi. Je ne suis pas sûr que les sociétés l'expriment véritablement elles-mêmes, mais probablement les individus le font. Si quelqu'un me demande : « quelle est votre musique ethnique ? », je suis en mesure de lui donner une réponse. « Musiques dans les cultures du monde » est, elle, une expression très générale. Elle renvoie à l'idée que chaque culture dans le monde pratique la musique. « La musique » et « les musiques » sont de ces termes qui commencent à être employés. Pour « world music », c'est une autre histoire. Nous utilisions world music comme une façon de désigner la musique du monde entier. Ce nouveau terme commence à être utilisé par une frange particulière du mouvement musical, ce qui est un peu gênant.

Les scientifiques apprécient de pouvoir utiliser des machines spéciales qui leur permettent d'aller au-delà de la perception humaine normale (microscope, télescope, radiographie, rayon laser, calculs rapides sur ordinateurs, etc.). Dans le domaine du son, l'histoire dépasse à peine un siècle. Il y eut les enregistrements sur cylindre de cire, puis sur disques, puis les magnétophones, le sonagraphe ou encore le mélographe de Charles Seeger et Mantle Hood. Pensez-vous que de nouvelles machines puissent être mises au point ? Quels sont aujourd'hui les besoins de mesure et d'analyse du son ?

Nous venons juste de mener une réflexion à ce propos sur e-mail. Je sais très peu de choses à ce sujet. Il est intéressant de constater que le mélographe de l'UCLA n'a, en réalité, jamais été beaucoup utilisé. Plus tard, le chercheur indien Nazir Jairazbhoy a tenté de le réactiver là-bas, mais ce fut le même problème. Bien sûr, il y a des programmes d'ordinateurs qui le feraient à votre place. Mais ils ne résolvent pas le problème fondamental : comment faire la part de la musique et du bruit ? Qu'est-ce qui peut en être déduit et qu'est-ce qui est spécifique au son ? Le mélographe reste probablement important pour aider des gens à transcrire d'une manière ou d'une autre la musique telle qu'ils l'entendent. J'ignore si ceci constitue une sorte de caractéristique spécifique à l'épistémologie occidentale. Nous voulons prouver que nous entendons réellement cette musique, mais tout se passe comme si rien ne pouvait être prouvé sans l'écriture. Ceci est même particulièrement vrai chez les musiciens qui ne sont pas impliqués dans le savoir universitaire. Il en va de même des non-musiciens qui ne peuvent comprendre qu'une culture ou que la musique puissent exister sans l'écriture. Il fut un temps, lorsqu'il s'agissait de tout transcrire et de publier des transcriptions en veux-tu en voilà, où la ques-

tion essentielle, je pense, n'était pas tant de fournir des matériaux d'étude mais plutôt de prouver que la musique «primitive» était réellement de la musique.

Parce qu'on pouvait l'écrire?

Oui, parce que vous pouviez les publier comme des séries de monuments[12]!

Vous vous êtes intéressé à des questions diverses: les styles musicaux chez les Amérindiens, le changement dans les musiques populaires, les aspects historiques de l'ethnomusicologie, etc. Quelles sont, d'après vous, les questions les plus intéressantes que vous vous êtes posées pendant votre carrière? Quelles en sont les réponses et quelles sont les questions qui restent encore sans réponse?

Oh! Je ne sais pas, Probablement toutes le restèrent finalement. Mais je pense que les choses qui ont peut-être été les plus utiles, du moins pour moi, furent les questions qui impliquaient le changement. La prise de conscience que la musique change. Pourquoi elle change et ce que cela peut vouloir dire que la musique change? Est-ce que cela signifie qu'une chanson change? Ou un style, ou le répertoire d'une société? Je commence à croire qu'il y a une certaine subtilité, par exemple, dans le fait de comprendre que d'un côté un compositeur change dans son style et que de l'autre cela signifie qu'une tribu amérindienne apprend de nouvelles chansons tous les ans, et en oublie quelques-unes mais que le style, lui, reste le même. Le contenu change. Dans ce genre d'interaction de différentes notions de ce qu'est la musique et de ce qui peut changer se situent, je pense, les choses que j'ai trouvées peut-être les plus utiles pour moi dans mon long cheminement. Par ailleurs, je crois avoir trouvé une manière de traiter la question de l'improvisation dans la musique persane. Mais, bien sûr, quelques personnes pensent que je ne l'ai pas du tout fait correctement. C'est pourquoi, vous savez ...

Peut-être en tant que généraliste? Il n'y a pas tant de personnes capables d'écrire sur toutes les musiques du monde comme vous l'avez fait.

Je l'ai fait, mais n'oublions pas qu'à cette époque, l'œuvre de mon professeur Herzog y était entièrement consacrée. En ces temps, il y avait si peu de gens à y travailler que la tendance était d'essayer d'aller dans toutes sortes de directions. Regardez l'œuvre d'Alan Merriam (1964), et celle d'Hornbostel (1905). Il est certain que nous sommes tous des sortes de penseurs.

Et Curt Sachs (1943)?

Oh, le héros, le dernier érudit à tout savoir après Goethe! Nous pensions tous qu'il y avait un énorme champ de recherche à développer en tâtonnant dans différentes

[12] Bruno Nettl utilise le mot allemand *Denkmäler*, faisant référence aux réalisations allemandes et autrichiennes du XX^{e} siècle.

directions. Je manque de recul pour juger de la valeur de cette opinion, mais je pense que cela nourrissait notre motivation.

Nous sommes ici à Toronto, où les sociétés nord-américaines d'ethnomusicologie et de musicologie se rencontrent. Quels sont, à votre avis, les rapprochements théoriques entre ces deux disciplines ? Pensez-vous que musicologues et ethnomusicologues puissent collaborer sur des projets communs de recherche ? Que peuvent apporter les uns aux autres ? Y a-t-il une véritable frontière entre musicologie et ethnomusicologie ?

De fait, les sociétés sont séparées, mais dans notre Département nous sommes très proches, beaucoup plus qu'autrefois. En un sens, cette relation ne doit pas signifier que nous prétendons faire les mêmes choses. Ce sont des spécialités différentes. Il y a également des spécialités à l'intérieur de la musicologie historique. L'idée que chaque groupe devrait avoir connaissance de la teneur des travaux des autres me semble très importante. C'est ce vers quoi nous tendons dans les Départements de musique en Amérique du Nord.

Pensez-vous que nous pourrions mener des recherches communes ? Que pourraient-elles apporter à chacun ?

D'une certaine façon cela est assez intangible. Vous savez, à l'Université d'Illinois nous pensons tout faire mieux que quiconque ! Tous les étudiants de musicologie historique prennent un module en ethnomusicologie. Cela n'est pas imposé. Je préfère qu'il n'y ait pas de contrainte parce que je ne veux pas voir venir d'étudiants contre leur gré. L'idée est d'offrir des thèmes qui les intéressent. Il est remarquable de constater que les étudiants, dix ans plus tard, lorsqu'ils enseignent la musicologie, nous disent avoir pris un grand intérêt aux cours d'ethnomusicologie. L'inverse serait probablement vrai. Ces étudiants montrent donc qu'il est possible d'adopter une attitude d'ouverture sur l'ensemble de ces questions.

Dans les années 1980, John Blacking fonda l'ESEM[13], un peu en réaction contre ces organisations qui, d'après lui, tendaient à oublier la matière musicale elle-même dans leurs travaux. Qu'en est-il exactement aujourd'hui ?

Je n'en sais rien, mais il fut aussi président de la SEM[14]. Il voulait, pour ainsi dire, internationaliser la société mais cela ne put se faire. Pour des raisons pratiques, la SEM est principalement nord-américaine mais tout le monde peut y entrer. C'est avant tout une organisation de personnes. Une des choses à laquelle nous tenons est que les étudiants puissent venir aux séminaires. Si nous commencions à nous rendre en Europe, ils ne pourraient pas le faire. C'est vrai que ce n'est pas l'idéal, mais, d'un point de vue pratique, comment faire autrement ? Comme les Européens ne peuvent pas plus se rendre facilement aux Etats Unis, John Blacking a fini par

[13] *European Seminar in Ethnomusicology.*

[14] *Society for Ethnomusicology.*

fonder le Séminaire européen. L'ICTM[15] aurait bien sûr dû le faire, mais c'eût été une nouveauté dans son fonctionnement.

Que pourrait être la tendance dans les prochaines années, si les étudiants pouvaient voyager plus facilement que vous, lorsque vous avez commencé ?

Ils pourraient, mais cela coûte très cher. Regardez, nos étudiants de l'Université d'Illinois viennent à ce congrès, mais ils roulent à plusieurs en minibus pour arriver jusqu'ici. Ils ne peuvent pas se payer l'avion. Ils ne pourraient pas envisager de prendre un billet d'avion pour l'Europe. Peut-être un ou deux, mais nous en avons fait venir vingt. En d'autres termes, il est devenu coutumier que la plupart des étudiants en DEA aillent régulièrement aux colloques habituels. Beaucoup d'entre eux présentent une communication. Pour certains, beaucoup trop tôt, j'en ai peur. Il faut dire que la SEM n'est pas une organisation de professionnels où se rendent des étudiants, mais plutôt une organisation dans laquelle les étudiants sont au moins en nombre égal avec les chercheurs patentés. Ce serait très difficile de faire la même chose à un niveau transatlantique.

PERSPECTIVES DANS UN MONDE EN CHANGEMENT

Beaucoup de chercheurs se plaignent de la rapidité avec laquelle se transforment les sociétés qui pratiquent les musiques qu'ils étudient. Il y a même une certaine résistance à admettre ces changements, au point que les études sur les musiques urbaines, acculturées ou métissées par exemple, restent plutôt minoritaires. Que pensez-vous de cette position ?

C'est irréaliste, mais, bien sûr, comme tout un chacun, je formulerai, un double point de vue. Lorsque j'étais étudiant, mon professeur avait adopté comme position principale l'idée que le monde de la musique consiste en des musiques assez proches les unes des autres et que les mélanges musicaux représentent ce qui méritait d'être le plus étudié. Ce qui renvoie à la question de l'authenticité. J'ai l'impression que, pendant longtemps, les gens se désintéressaient de cela, mis à part les anthropologues, en particulier ceux qui étudiaient les interactions Afrique/Occident, et qui commençaient à réaliser que cela constituait un point essentiel. Il y eut, bien sûr, des prédécesseurs. Il y a un vieil article de Hornbostel qui prend cela en compte à propos de la musique afro-américaine. D'un autre côté, il est apparu clairement à beaucoup d'entre nous que, sur plusieurs points, la plupart des musiques relèvent quelque part d'un syncrétisme: la musique qui, aujourd'hui, nous semble pure, fut probablement perçue auparavant comme syncrétique par ses créateurs. En tout cas, je me suis un peu intéressé à cela, mais sans m'y impliquer de façon conséquente. Dans les années 1950, j'ai commis un article intitulé

[15] *International Council for Traditional Music.*

« Le changement dans les musiques populaires et primitives » (1955b). Par la suite, je me suis plus consacré à l'Iran et à l'Inde. Finalement, j'ai publié *L'influence occidentale sur les musiques du monde* (1985)[16]. Ce livre n'est pas destiné à des professionnels parce qu'il essaie de présenter à des musiciens ordinaires, des mélomanes, un panorama de toutes les variantes que l'on peut observer dans le monde. Quinze ans plus tard, je suis conscient des limites d'un tel travail. C'est une vue un peu naïve, car les choses sont beaucoup plus compliquées que cela !

C'était pourtant un des rares ouvrages sur la question.

Tenez, ce matin il y avait un débat sur la musique des Amérindiens. C'était presque tous des jeunes qui discutaient uniquement sur des musiques qui ne sonnent pas du tout comme amérindiennes à nos oreilles. Ces musiques sont pourtant produites par des Amérindiens. Elles se réfèrent, peu ou prou, à la culture amérindienne, que ce soit dans les paroles, un instrument de musique, ou juste une sorte d'affirmation identitaire. Je devais reconnaître que ceci est bien sûr le genre de chose que vous avez à étudier, mais vous devriez savoir qu'il y a cinquante ans personne ne vous aurait suivi sur cette voie. Maintenant, nous disons que ce qui arrive est que les Indiens changent. Mais je n'en suis pas si sûr. Peut-être bien qu'ils ont toujours pratiqué cela ? Nous n'y étions pas attentifs, tout simplement ! Voyez-vous, ils ne faisaient pas exactement cela. Ce n'est pas seulement que le monde a changé mais que les ethnomusicologues eux-mêmes sont devenus plus réalistes.

De nombreuses minorités utilisent la musique pour construire leur identité contemporaine. C'est un bon moyen pour se faire connaître au monde. Mais il y a également un grand commerce autour de cela, voire même une récupération dans des expériences de fusions qui ne servent pas nécessairement les minorités dépossédées de leurs propres productions.

C'est certain. Mais n'oublions pas non plus que les compositeurs européens ont fait un large usage des musiques des minorités et se les sont appropriés. En un sens, déjà chez Mozart avec la musique turque.

Au début du XX^e^ siècle la constitution d'archives sonores semblait une priorité. Quels sont les enjeux de la collecte des musiques traditionnelles ?

En fait, cela ne revêt plus guère d'importance. Peu de gens s'y intéressent. Que cela doive prendre plus d'ampleur, je n'en sais rien. L'enregistrement de terrain a évolué parce que la plupart des cultures publient leurs propres productions. En un sens, nous n'avons plus besoin de le faire. D'un autre côté, nous le faisons aussi, à des fins scientifiques. Est-ce que ces documents préservent les musiques concernées ? Difficile à répondre.

[16] Cf. Schulte-Tenckhoff 1989.

Au début du XX^e siècle, conserver le passé représentait une sorte d'idéal. C'était un enjeu d'importance.

Que nous puissions conserver le passé du XIX^e siècle est très important. Conserver les années 1970? Cela doit être fait, mais peut-être que les cultures le font elles-mêmes. Ce que j'ai tenté de faire en Iran fut d'essayer d'apprendre à jouer moi-même, non pas pour me produire en public mais pour me trouver dans la situation d'un étudiant iranien. J'ai collectionné tous les enregistrements existant de musiciens jouant le même *dastgah*, le même mode. Mais il n'y en avait pas assez, et ils étaient limités dans le temps pour des raisons de support discographique ou de durée d'une émission radiophonique. C'est pourquoi j'ai réalisé moi-même autant d'enregistrements que possible. Mon corpus sur ce *dastgah* compte cinquante-cinq versions. C'est une façon comme une autre de préserver une tradition. Si un jour quelqu'un s'intéresse au mode *chargah*, ce genre de collection prendra tout son sens. Alors que si vous allez tout simplement aux archives de la musique persane à Radio Téhéran, en admettant qu'ils les aient conservées, ils en auraient quelques-uns mais pas autant que cela, et ils seraient probablement disséminés. Le point faible de ce genre de chose vient du fait que j'ai organisé ces prises de son de ma propre initiative, chez moi. Les musiciens me firent la faveur de jouer pour moi. Pour des Iraniens, chaque interprétation reste acceptable. Par contre, je ne puis affirmer que les caractéristiques de la totalité du corpus tiennent la comparaison avec les caractéristiques du véritable univers de la musique persane. Je n'ai aucun moyen de le savoir. C'est comme si vous êtes en train de m'interroger et que je vous donne des réponses en fonction du type de questions que vous me posez. Est-ce la réelle manière dont je m'exprimerais sur ces sujets avec d'autres collègues? Est-ce le monde réel?

La première moitié du XX^e siècle semble aussi avoir été marquée par des théoriciens (Bartok, Hornbostel, Sachs, Brailoiu, Kunst, Seeger, etc.). Puis il y eut des analystes (Merriam, Arom, ...). Vous avez vous-mêmes réfléchi sur la théorie et la méthode en ethnomusicologie (1964). Quels sont aujourd'hui les besoins de théorisation, selon vous?

Dans la musicologie américaine, probablement également en Europe, le concept de théorie est très important. Ce n'est pas la théorie de l'analyse ou la théorie de la musique, mais plutôt la théorie sociale. Sur ce point, les auteurs français Michel Foucault et Pierre Bourdieu continuent de compter. Evidemment, j'en reconnais l'importance, mais je pense aussi que beaucoup d'Américains en font trop et en oublient la matière première. La faculté de théoriser, de manipuler intellectuellement ces concepts, est survalorisée. Pas étonnant de trouver alors des gens qui en arrivent à faire du terrain avec... une seule personne. Puis ils bâtissent des théories sur la marche du monde, et viennent nous expliquer comment fonctionne la pensée humaine. J'ai du mal à mesurer les besoins, en terme de théorie. Je continue de penser que, quelque part, on doit être capable de rattacher les caractéristiques d'un style musical à des valeurs de contrôle social. Personne ne l'a fait de manière satisfaisante. Merriam a essayé mais a reconnu ne pas y parvenir.

Lomax (1976) a également essayé.

Lomax, bien sûr. Mais tout le monde en a après Lomax parce qu'il n'a pas toujours suivi rigoureusement sa méthodologie. Je pense, toutefois, qu'il a mis le doigt sur des questions très importantes. J'ai essayé de le faire, de mon côté, à partir de matériel iranien sur un plan microscopique. Si vous écoutez des communications dans ce colloque, vous tomberez, à coup sûr, sur des gens abordant ces questions. Il reste que nous n'avons toujours pas de supra-théorie expliquant comment un style musical est relié à une culture. Le style, c'est bien entendu très important, mais c'est un peu comme la langue. De par le contenu d'une langue, vous pouvez comprendre quelquechose sur une culture et sur la manière dont les gens parlent. Qu'ils parlent avec les mains, avec excitation ou non, cela a à voir avec la culture. Mais des discussions pour savoir s'il y a des intervalles de 3/4 de ton ou de 5/4 de ton, cela revient à dire que telle langue possède beaucoup de «r» ou de «s». Vous voyez ce que je veux dire. En général, on dit que le nombre de «s» dans une langue ne nous apprend rien sur une culture.

Jusqu'où pensez-vous que l'analyse puisse contribuer à la compréhension d'une musique traditionnelle ?

Aucune idée ! Je préférerais que vous me demandiez ce qui est utile. Assurément, une meilleure théorie sur la relation style/culture. Pourquoi certaines cultures développent-elles la polyphonie et pas d'autres ? C'est sur ce genre de chose que Lomax a réfléchi. Le problème est qu'il a parlé du style vocal préféré de chaque culture en décidant lui-même duquel. C'est un peu ennuyeux. Je suis sûr qu'il y a des gens qui ont pensé qu'il doit y avoir un type s'appuyant sur la génétique. Un jour, j'ai eu une terrible discussion avec un Géorgien (du Caucase) qui prétendait que l'anthropologie physique peut déterminer s'il y a de la musique pour chœur ou pas ! Un tel discours n'aurait pas déplu aux nazis !

Dans le chant diphonique, certains l'ont peut-être cru avant que d'autres se mettent à chanter comme les Mongols ou les Tuvains.

N'importe qui peut le faire, bien sûr. C'est une question d'apprentissage. C'est un principe de base : tout groupe humain est à même d'apprendre quoi que ce soit, dès l'instant où il l'a décidé.

Ce qui montre l'unité de l'homme. Au risque de froisser votre modestie, je dois vous dire que vous incarnez une part importante de la pensée ethnomusicologique de la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Y a-t-il des questions que vous auriez aimé traiter, des livres que vous auriez voulu écrire mais que, par manque de temps ou de moyens, vous n'avez pas pu mener à bien ?

J'en ai déjà écris trop ! Vous feriez mieux de me demander s'il y en a que j'aurais souhaité ne pas avoir écrits ! J'ai toujours été fasciné par la musique de l'Inde. Ce

fut la première musique non occidentale dont j'eus connaissance, alors que je n'avais peut-être que quatre ans. C'était assez intéressant. Je ne sais pas si vous avez entendu parler du musicologue et compositeur Walter Kaufmann[17]. C'était un étudiant de mon père à Prague. Il venait souvent à la maison. Je l'aimais bien parce qu'il jouait avec moi. Un jour, il dit qu'il allait partir, qu'il allait se rendre très loin, en Inde. Pour moi le mot Inde ne signifiait rien. Walter me dit que dans ce pays, ils pratiquaient une musique magnifique: « Ils la font comme elle leur vient à l'esprit ». Vous connaissez l'allemand: « *Sie singen das, gleich aus dem Kopf* »[18].

Etiez vous intéressé par la musique populaire tchèque ?

Pas à l'époque. Je ne me suis pas tant intéressé à la musique populaire tchèque qu'à la culture tchèque en général. Il y a peu de temps, je ne sais pas comment cela est arrivé. Dans les années 1980, nous avons commencé à voyager un peu, ma femme et moi. J'eus l'idée de proposer à notre directeur de Département un cours sur l'histoire de la musique tchèque en général, classique et populaire. Entre temps, je remis cela à plus tard. Finalement, je l'ai fait, il y a environ quatre ans. J'ai commencé à penser qu'il était très intéressant d'étudier cette question dans une perspective ethnomusicologique. Parce que – c'est ce que vous disiez – la musique est un marqueur identitaire et nous avons là un pays comprenant quatre groupes ethniques principaux, chacun se considérant comme grand musicien: les Allemands, les Tchèques, les Juifs et les Tsiganes. On peut dire que durant toutes ces époques, ils utilisent la musique un peu comme une arme. J'ai donc travaillé sur ces questions et j'ai un peu publié là-dessus. Il me faudrait améliorer mes connaissances dans la langue tchèque pour aller plus loin. Curieusement, j'ai retrouvé des parallèles possibles avec les Amérindiens. Il y a longtemps, lorsque je vivais à Détroit, il y avait un de mes collègues qui recueillait le folklore des groupes ethniques non anglophones. C'était très inhabituel à l'époque[19]. Plus tard, c'est devenu très courant. J'avais décidé d'essayer d'appliquer ces recherches à la musique. J'ai encouragé quelques étudiants à réfléchir sur l'idée d'héritage folklorique, en recueillant de l'information auprès de leur propre famille. Et j'ai commencé à penser à nouveau que c'est ce genre de choses qui m'ont fait prendre conscience à quel point le monde musical est complexe. Ceci est particulièrement valable dans la situation nord-américaine parce que tout le monde voyait en Détroit une simple ville industrielle, en oubliant que les ouvriers, eux, venaient bien de quelque part.

---

[17] Walter Kaufmann se fit connaître par son remarquable livre sur notation de la musique, notamment en Inde (1967). Il y montre, entre autres, comment elle ne fut guère utilisée par les interprètes, mais qu'en revanche elle servit constamment de référence aux lettrés et aux théoriciens.

[18] (Ils chantent cela en même temps que cela leur sort de la tête). A partir de cet instant, l'entretien se poursuit naturellement en allemand.

[19] Au début des années 1960, le terme « folklore » n'aucun sens péjoratif. Il s'applique à l'ensemble de la culture populaire, à majorité paysanne, d'une société complexe, généralement occidentale.

Justement, comment expliquez-vous qu'il y ait si peu de musique traditionnelle en Allemagne ? Vous pouvez accéder à des musiques traditionnelles variées en Grande-Bretagne, en France, aux Pays-Bas et partout en Europe. En Allemagne, vous tombez toujours sur des airs à danser ou des chants standardisés, édités, voire enseignés à l'école. Le folklore y est complètement aseptisé.

Je ne sais pas grand chose sur la question, mais je suppose que cela a à voir avec le développement de la musique classique dans un grand nombre de petites principautés.

Cela doit donc être mis en relation avec l'histoire politique ?

Oui. Dès que quelqu'un était à même de chanter, ou de jouer convenablement du violon, il était réquisitionné pour le chœur ou l'orchestre du duc local. Après la Deuxième Guerre Mondiale, il y a eu des collectes de musiques traditionnelles en Allemagne, mais la plupart furent réalisées auprès de personnes venues d'ailleurs: du Banat, de Yougoslavie, Hongrie, Slovaquie, ces enclaves isolées.

C'est intéressant, parce que le mouvement d'intérêt pour les cultures populaires fut précisément amorcé en Allemagne, dès le XVIII[e] siècle avec notamment Herder. Les compositeurs comme Gustav Mahler - précisément né en Bohème - firent un large usage de ce fonds de légendes et de chansons populaires[20].

Tout à fait. Il y a eu des collecteurs comme Ludolf Parisius[21]. Il était maître d'école et voyageait dans toute l'Allemagne centrale. Il nota quantité de chansons traditionnelles que chantait le peuple.

A main levée, mais sans enregistrer !

Bien évidemment. C'était vers 1848. Dans les pays tchèques, c'est aussi assez typique. Je ne sais jusqu'à quel point mon impression reste valable, mais il me semble, qu'en ce qui concerne la musique, les Tchèques et les Allemands agissent en interaction les uns sur les autres. Permettez-moi un retour en arrière. Lorsque j'étais enfant, mon éducation m'a appris de façon indirecte à identifier l'esthétique de ma propre culture musicale. Nous étions une famille d'origine juive mais pas du

[20] Johann Gottfried Herder (1744-1803) naquit en Prusse Orientale où il fut élève de Kant. Ami de Wieland et Goethe, Herder passa les vingt-sept dernières années de sa vie à Weimar. Son œuvre philosophique, influencée par celle de Hamman, tente de faire revivre la littérature allemande à partir des légendes et des chants populaires. Il fut un des premiers à analyser les rapports étroits entre langage et culture, ouvrant ainsi la voie à la philologie, puis à l'anthropologie culturelle.

[21] Au milieu du XIX[e] siècle, Ludolf Parisius recueillit des centaines de chansons populaires dans sa région natale de l'Altmark, aux environs de Berlin. Comme c'est le cas de la plupart des collectes européennes de cette époque, les 200 transcriptions mélodiques qu'il fit tiennent à la fois du descriptif et du normatif. Cette volonté de reconstituer des archétypes et de voir en chaque chant un artefact et non pas le résultat d'un processus de transmission orale dans une communauté populaire, rend délicate l'exploitation analytique de son œuvre.

tout religieuse, allemande mais établie de longue date en Bohème, respectueuse des Tchèques. Pour nous, la musique c'était Mozart, Schubert, les compositeurs tchèques Smetana, Dvorak, etc. Beethoven, pas tant que cela, il était trop allemand ! Mais les Tchèques, eux, possédaient la grande musique populaire ! Les Allemands avaient aussi de la musique populaire, mais cela ne comptait pas. Nous regardions les Tchèques comme détenteurs de savoirs de nature populaire. Attitude qu'ont eux-mêmes les Tchèques vis-à-vis des Moraves ! Vous les mettez ensembles et ils s'ébahiront devant la musique populaire... slovaque. D'une certaine façon c'est une sorte d'attitude hégémonique.

L'idée de « Kulturkreis » ?

Oui, en un sens, mais également l'idée qu'il s'agissait d'un peuple inférieur. Ce pour quoi ils sont bons, c'est la musique populaire. C'est un peu comme dans l'histoire de l'Amérique du Nord. Les Noirs américains s'y entendent pour chanter et danser. En Amérique, bien sûr, les minorités furent toujours occupées à divertir : les Italiens, les Juifs... Mais je pense qu'il en était de même en Bohème. L'autre aspect est que les Tchèques œuvraient pour ce stéréotype en acceptant cet état de fait. Cependant, pour être respectés des Allemands, ils devaient transcrire leurs chants traditionnels et les publier avec accompagnement de piano. C'est caractéristique de l'époque romantique, et ça a perduré dans les années 1930, 40, 50.

Le style traditionnel musical allemand est probablement éteint.

Certainement. Mais les Tchèques en ont fait autant. Il est symptomatique de remarquer qu'avant le Velvet Divorce, ce sont les ethnomusicologues slovaques qui donnent le ton. Oskár Elschek, chef de file de la recherche sur la musique traditionnelle en Europe (Elschek 1991), est très spécialisé dans la musique slovaque. J'ai essayé en vain de rencontrer quelqu'un faisant du terrain en Bohème. Ils vont tous faire des enquêtes ailleurs.

Ils ont pourtant des groupes folkloriques puissants, très structurés, avec une éducation musicale. On doit jouer de la cornemuse de telle façon. Il y a des concours de folklore, etc.

Oh oui ! Cela vient peut-être du système soviétique, les conservatoires de musiques folkloriques. Quand j'étais là-bas en Bohème, il n'y en avait pas tant que cela. Ils importaient des groupes slovaques. Par exemple, si vous allez comme touriste à Prague et que vous cherchez un spectacle folklorique, ils vous diront au bout du compte : « En fait, cette musique vient de Slovaquie ! »

Ils ne se considèrent pas comme des paysans, mais comme des gens industrialisés. Un peuple moderne ne peut avoir de folklore. C'est peut-être la clé de notre problème. Cela semble assez caractéristique en Europe, bien qu'à des degrés divers. Vous êtes si enthousiaste lorsque vous parlez de musique populaire que j'aimerais vous poser une

question qui me semble aujourd'hui cruciale. Quelle perspective de recherche pourrait être suffisamment excitante pour qu'un jeune étudiant y consacre sa vie entière comme vous l'avez fait ?

Oh, il y en a beaucoup ! C'est une question intéressante parce que nous avons dans mon Département de nombreux étudiants qui veulent poursuivre jusqu'à la thèse afin de devenir ethnomusicologues. C'est curieux car au moment où vous posiez votre question, je pensais justement à ces gens qui ne pensent qu'à leur carrière. Ils veulent bien entreprendre des recherches, mais sont attentifs à ce qu'elles leur servent à décrocher un poste.

Ce n'était pas précisément le sens de ma question.

Non, je comprends et j'essaie de voir qui est véritablement intéressé. Je crois que de ceux que je connais, qui sont jeunes actuellement, et qui prennent le plus grand intérêt au point d'être prêts à envisager un séjour de cinq années, ce sont ceux qui s'intéressent à l'Inde. Cela reste toujours l'Inde. Ce pays attire les gens, pas plus qu'avant, mais de manière plus intense. Le grand changement dans les centres d'intérêts nord-américains s'applique surtout au regard porté sur les musiques populaires, urbaines et de toute sorte, sur la technologie musicale, ce que cela signifie, comment cela fonctionne. Quand j'étais étudiant, je ne pensais pas - et je crois que la plupart des gens étaient dans mon cas – que l'ethnomusicologie ait eu une quelconque implication politique. En réalité, elle en avait, mais nous n'y prêtions pas attention. A contrario, dans les années 1960, cela a pris une telle importance que certains de mes jeunes collègues disaient que pour être ethnomusicologue il fallait être un certain genre de personne. Par exemple, il est impensable de se dire ethnomusicologue et de voter républicain aux Etats-Unis. Vous devez être politiquement ouvert, vous sentir concerné par les pauvres gens, etc.

Est-ce la réalité ?

Il me semble que c'est une position adoptée par la plupart. Qu'ils soient prêts à s'investir plus amplement, je n'en sais rien. Environ 20 % des gens que nous formons ont acquis une certaine expérience dans le tiers-monde, comme par exemple dans des organisations humanitaires. Ils y prennent goût et y retournent. Ce peut être des personnes qui n'avaient rien à faire avec la musique, des ingénieurs ou autres. Ils manifestent évidemment un intérêt pour la musique sans avoir pour autant de formation musicale, au sens technique. Lorsqu'ils rentrent, ils se tournent vers l'ethnomusicologie, discipline qui paraît répondre à leurs aspirations.

Un chercheur puise son énergie dans l'excitation que procure une découverte. Que reste-t-il à trouver aujourd'hui en ethnomusicologie ?

Je sais, c'est un problème parce qu'il n'y a plus de véritables zones d'ombres qui demandent à être mises au jour. Tout, tous les sons deviennent à la portée de

chacun. Ils ne sont plus le domaine réservé des ethnomusicologues. Lorsque j'enseignais dans les années cinquante ou soixante, j'avais de quoi estomaquer mes étudiants avec des sonorités bizarres. Mon rôle consistait, en partie, à leur en expliquer la signification. Aujourd'hui, ils ont déjà tout entendu. Je suppose que ce qui peut intéresser des étudiants est d'essayer de leur montrer que la compréhension de quelque élément concernant la musique peut leur apporter un éclairage sur d'autres choses dans leur vie. Mais, qu'est-ce qui pourrait faire palpiter des étudiants aujourd'hui ? Je sais, c'est un problème.

Il y a un demi-siècle, vous pouviez parcourir des yeux la carte du monde en rêvant de trouver de l'or dans les contrées les plus reculées. La révélation au monde des polyphonies pygmées par Gilbert Rouget en 1946, par exemple.

Maintenant vous ne pouvez plus le faire. Les gens vous répondent qu'il y a toujours quelqu'un qui l'a déjà fait. Mon attitude a constamment été de dire que ce sont les régions qui ont été les plus étudiées qui présentent les questions les plus intéressantes. Regardez du côté de la musicologie ! Il y a des milliers de livres sur Beethoven et l'on peut toujours soulever de nouvelles questions. Mon petit-fils a commencé à étudier l'ethnomusicologie en pensant que j'avais eu une vie palpitante. Ce qui l'attire le plus, c'est l'idée de se rendre dans de nombreux endroits. Pas vraiment pour l'exotisme, qui tend à disparaître un peu partout. Plutôt l'étude de la pratique musicale dans d'autres styles musicaux, issus d'autres cultures. C'est sans doute ce qui pousse le plus grand nombre de personnes. Autrefois, nous opposions la pratique à l'approche anthropologique. A présent tout le monde concilie les deux.

Références bibliographiques

BENEDICT Ruth Fulton
1950 *Echantillons de civilisations* (trad. de *Patterns of Culture*, 1934). Paris: Gallimard.
1987 [1946] *Le Chrysanthème et le Sabre* (trad. de *The Chrysanthemum and the Sword; Patterns of Japonese Culture*, 1946). Paris: Picquier.

BLUM Stephen, Philip V. BOHLMAN & Daniel M. NEUMAN
1993 *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

BOAS Franz
1928 *Anthropology and Modern Life*. New York.
1940 *Race, Language and Culture*.

ELSCHEK Oskár
1991 «Ideas, Pinciples, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research», in Nettl & Bohlman 1991 (*cf. infra*): 91-109.

GIURIATI Giovanni
1995 «La voie du gamelan: entretien avec Ki Mantle Hood». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 193-214.

HERZOG George
1946 «Comparative musicology». *The Music Journal* 4.

HORNBOSTEL Erich M. von
1905 «Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft». *Zeitschrift für Ethnologie* 3/4: 601-615.

KAUFMANN Walter
1967 *Musical Notations of the Orient*. Bloomington: Indiana University Press.

LOMAX Alan
1962 «Song structure and social structure». *Ethnology* 1:425-51.
1976 *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: Berkeley University of California.

MAUSS Marcel
1967 [1947] *Manuel d'Ethnographie*. Paris: Payot.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

OLIVEIRA PINTO Tiago de
1994 «Une expérience transculturelle. Entretien avec Gerhard Kubik». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7: 211-227.

SACHS Curt
1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: W.W. Norton.

SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle
1989 Compte rendu de Bruno Nettl: *The Western Impact on World Music. Cahiers de Musiques Traditionnelles* 2: 274-279.

THOMSON Stith
1955-58 *Motif-Index of Folk-Litterature*, 6 vol. Bloomington: Indiana University Press.

WATERMAN Christopher A.
1990 *Jùjú: a Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

WATERMAN Richard A.
1952 «African influence on the music of the Americas», in Sol Tax ed.: *Acculturation in the Americas*. Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists II: 207-218.

Principales publications de Bruno Nettl

1952 *North American Native American Styles*. Philadelphia: American Folklore Society.
1953a «The Shawnee musical style: historical perspective in primitive music». *Soutwestern Journal of Anthropology* 9: 277-85
1953b «Stylistic change in folk music». *Southern Folklore Quartely* 17: 216-20
1954a *North American Indian musical styles*. Philadelphia: Memoirs of the American Folklore Society 45.
→ 1954b «Notes on a musical composition in primitive culture». *Anthropological Quartely* 27: 81-90.
1955a «Aspects of primitive and folk music relevant to music therapy», in E. Thayer Gaston ed.: *Music Therapy 1955*. Lawrence, Kansas: Proceedings of the National Association for Music Therapy V, 1956: 36-39.
→ 1955b «Change in Folk and primitive music: a survey of methods and studies», *Journal of the American Musicological Society* 8, 101-109.
1956 *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press
1958a «Historical aspects of ethnomusicology». *American Anthropologist* 60: 518-532.
1958b «Transposition as a composition technique in folk an primitive music». *Ethnomusicology* 2: 56-65.

1960a *An introduction to Folk Music in the United States.* Detroit: Wayne State University. (3e éd. 1984).
1960b *Cheremis musical styles.* Bloomington: Indiana University Press.
1960c *Ancient Ballads Traditionnaly Sung in New England* [Analyse de l'ouvrage de Helen H. Flanders]. Philadelephia: University of Pennsyliania Press.
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology.* New York: Schirmer Books.
1965 *Folk and Traditionnal Music of the Western Continents* (with chapters on latin America by Gérard Béhague). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
1974 «Aspects of Form in the Instrumental Performance of the Persian Avaz». *Ethnomusicology* 18/3.
1975 «Ethnomusicology Today». *The World of Music* XVII/4, 11.
1975b «The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments», CMc XX/67.
1975c *Contemporary Music and Musical Cultures* (en collabation avec Charles E. Hamm et Ronald Byrnside).
1976 *Folk Music in the United States: An Introduction,* 3e éd. rev. & ed. Helen Myers. Detroit: Wayne State University Press.
1978a *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change.* Urbana: University of Illinois Press.
1978b «Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems, concepts». *Ethnomusicology* 22: 123-36.
1983 *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts.* Urbana: University of Illinois Press.
1984a «A Tale of Two Cities». *Asian Music* 15/2: 1-10.
1984b «In Honor of Our Principal Teachers» [1983 Seeger Lecture of the Society for Ethnomusicology]. *Ethnomusicology* 28: 173-85.
1985 *The Western Impact on World Music.* New York: Schirmer Books.
1989 *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives.* Kent, Ohio: Kent State University Press.
1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology* (ed. with Philip Bohlman). Chicago: University of Chicago Press.
1992 *Excursions in world music* (Bruno Nettl, Charles Capwell, Philip V. Bohlman, Isabel K.F. Wong, Thomas Turino).
1991 «Recent Directions in Ethnomusicology», in Helen Myers: *Ethnomusicology: An Introduction.* New York: Norton: 375-400.
1995 Hearthland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music. Urbana: University of Illinois Press.

LIVRES

Lucie RAULT: ***Instruments de musique du monde.*** Paris: La Martinière, 2000. 232 p., photographies noir-blanc et couleurs.

Voici certainement un des plus beaux livres récemment publiés sur la musique et ses instruments: soulignons d'abord le remarquable travail éditorial de La Martinière et le soin apporté à la conception graphique par la maison Rampazzo & Associés. Très aérée, la mise en page confère à l'ensemble de l'ouvrage une excellente lisibilité; le texte principal y est réparti en deux colonnes par page, plus un espace latéral correspondant à peu près à une demi-colonne, où sont placées la plupart des légendes des illustrations. L'alternance des textes et des images rythme agréablement la présentation et l'œil passe volontiers des uns aux autres; de même, l'insertion de photos d'instruments détourées et d'encadrés donne à l'ensemble une dynamique tout à fait judicieuse. En revanche, l'absence de retrait en début de paragraphes – qui correspond à une mode typographique aujourd'hui courante – prive la lecture d'une certaine respiration naturelle qui rendrait le développement de la pensée de l'auteur plus facile à suivre.

Quant à la sélection iconographique, due à Ève Czinczenheim et Marise Delaplanche, elle séduit autant par son esthétique et sa richesse que par la diversité de ses sources: archives photographiques de nombreuses institutions (Musée de l'Homme surtout, mais aussi Library of Congress, Musée de Tervuren, Centre Georges Pompidou...), collections d'agences photographiques, clichés de terrain d'ethnomusicologues ou de voyageurs célèbres, etc. Les photographies d'instruments de musique, pour la plupart sélectionnés parmi les fleurons de la collection du Musée de l'Homme, et celles de musiciens, de luthiers ou de danseurs sont judicieusement complétées par des images montrant notamment des phénomènes naturels sonores ou des lieux aux propriétés acoustiques particulières. Les représentations picturales de musiciens abondent également: peintures pariétales paléolithiques, fresques égyptiennes ou étrusques, bas-reliefs assyriens, mosaïques romaines, miniatures européennes, turques, persanes ou indiennes, tankas tibétains, estampes japonaises, idéogrammes chinois (calligraphiés par l'auteur), voisinent dans cet ouvrage avec des croquis et des tableaux de Léonard de Vinci, George Catlin, van Gogh, Chagall, Juan Gris ou Man Ray, dont le Violon d'Ingres de 1924 est placé en regard d'une figurine des Cyclades pour évoquer l'anthropomorphisme des vièles occidentales (pp. 84-85). Ce procédé de mise en parallèle est d'ailleurs repris à plusieurs occasions afin de mettre en évidence l'universalité de la musique comme fait humain; on rencontre ainsi

deux harpistes, l'un de l'Égypte ancienne et l'autre du Congo au début du XX^{e} siècle (pp. 148-149), ou un tableau d'Anselmo Bucci représentant un violoncelliste face à une photographie d'un joueur de vièle chinoise *erhu*, dont la position des doigts et la concentration du regard sont étonnamment similaires (pp. 156-157). Parmi les anciens clichés, on admirera notamment celui de ce chaman sibérien posant avec son tambour, réalisé en 1882 par Tounanoff (p. 106), ou encore ces Indiens Kwakiutl du Canada saisis dans leur danse par l'appareil de Curtis (p. 63). Dans l'ensemble, ces photos sont superbes, et leur contemplation suscite de nombreux émerveillements, même si leur adéquation au texte n'est pas toujours rigoureuse. Précisons encore que le volume est découpé en cinq grandes parties, complétées par un lexique réalisé par Madeleine Leclair, par une bibliographie et un index des instruments de musique cités. Une telle somme mérite en tout cas d'être relevée car elle est à la hauteur de cette publication ambitieuse, lui assurant la garantie de qualité et de représentativité nécessaire à l'illustration d'un sujet aussi vaste.

Un des mérites de cet ouvrage réside dans le fait qu'il n'impose aucune hiérarchie de principe entre les cultures. En ceci, il se démarque par exemple de celui dirigé par Ruth Midgley, *Les instruments de musique du monde entier* (1978), qui tentait d'appréhender la matière selon une vision didactique unitaire, inévitablement réductrice, dans laquelle l'Occident se taillait la part du lion. A cet égard, Lucie Rault opte pour une vision beaucoup plus large, selon laquelle l'instrument est toujours replacé dans son contexte humain et événementiel. La subjectivité de l'auteur se révèle être le meilleur fil conducteur d'un ouvrage qui, comme elle l'écrit dans son Introduction, «relève d'une approche plus instinctive que savante, plus naturelle que méthodique, pour repenser la démarche musicale propre à l'homme, en prenant en compte les motivations premières de sa quête sonore» (p. 9). Le défi principal d'une telle entreprise réside davantage dans sa conception, son organisation de la matière et ses options – que taire dans l'immensité de l'information disponible? – que dans une quelconque prétention à l'exhaustivité. Les exemples illustrant le propos sont dans l'ensemble bien choisis, même s'ils dénotent un certain déséquilibre entre les cultures et les régions du monde: c'est ainsi que les références à la Chine – domaine de spécialisation de l'auteur – y abondent, alors que d'importantes aires culturelles comme l'Inde, le monde islamique, l'Océanie, les Caraïbes et le champ amérindien, sont quelque peu sous-représentées. Mais le fait est probablement inévitable, et même souhaitable dans la mesure où on ne s'exprime jamais aussi bien que lorsqu'on parle de ce qu'on connaît!

On imagine aisément le travail qu'a impliqué la rédaction d'un tel livre, où les connaissances personnelles de l'auteur ont constamment dû être mises en perspective et intégrées à une vision générale impliquant une accumulation de données inévitablement empruntées aux travaux d'autres spécialistes. Le résultat est une brillante synthèse, fourmillant d'informations parfois très détaillées, parfois plus sommaires, qui offrent au profane une lecture passionnante, mais dont le professionnel retirera souvent le sentiment «d'avoir déjà lu cela quelque part», nous y reviendrons plus loin. L'impression est d'autant plus troublante que les sources ne sont jamais indiquées dans le texte et que le lecteur ne peut que se reporter aux trois pages de bibliographie figurant en fin de volume pour savoir quels ont été les

ouvrages consultés. Que le procédé ait été imposé à l'auteur par l'éditeur ou non ne change rien au problème : c'est une question de déontologie. Nous sommes à cet égard loin de la rigueur et de la probité scientifiques d'un André Schaeffner, dont l'*Origine des instruments de musique*, publié pour la première fois en 1936, demeure un modèle du genre inégalé, du moins en français, ainsi qu'une mine de renseignements d'une grande richesse. Ce livre y puise d'ailleurs abondamment, en particulier dans sa deuxième partie intitulée « Le corps instrumental » (pp. 42-91).

Dans la quête d'universaux qui anime constamment son propos, Lucie Rault cède parfois aux vieilles théories évolutionnistes, notamment lorsqu'elle se penche sur les origines vocales ou corporelles des instruments de musique (pp. 54-55) ou dans ses pages sur la nature magique des musiques « primitives » (pp. 94 et suiv.), où l'on reconnaît la griffe de Marius Schneider. Il est d'ailleurs souvent question dans ce livre de musiques ou de civilisations « primitives », parfois, comme en p. 165, de civilisations « dites 'primitives' », avec la distanciation que semblent indiquer la formule et les guillemets, mais sans que le concept soit jamais clairement défini, ou encore de « populations aborigènes », sans qu'il soit mentionné d'où elles sont aborigènes (p. 151). N'aurait-il pas mieux valu tordre le cou une fois pour toutes à ce type de vocabulaire ambigu ?

La première partie de l'ouvrage, « Les voix de la nature » (pp. 10-41), est consacrée à une évaluation quelque peu impressionniste des origines de la musique humaine. Pour donner un sens à sa place dans l'univers, l'homme préhistorique aurait élaboré un mode de communication sonore avec l'ordre naturel et « l'être supérieur » en exploitant notamment les propriétés acoustiques des cavernes. Certains de ces sanctuaires naturels seraient ainsi porteurs d'une « carte de résonance » comportant des « nœuds », des « ventres » et des « portes » acoustiques. Selon l'hypothèse développée par l'auteur, qui fait siennes les observations et les conjectures de Iégor Reznikoff, c'est leur disposition qui aurait déterminé la répartition des peintures pariétales, réalisées en fonction des propriétés acoustiques des grottes. Elle prolonge plus loin cette réflexion en notant que « les lieux sacralisés par l'homme sont presque toujours des espaces de résonance privilégiés » (p. 47), s'appuyant notamment sur l'exemple des cathédrales, où, selon les principes d'une « science architecturale entièrement vouée au son », la voix *a cappella* « outrepasse son émission naturelle pour s'élancer vers l'au-delà, en un défi qui rejoint celui de l'architecture » (p. 49).

« L'homme va composer son empreinte sonore, marquer sa place dans l'espace ou dans le silence » (p. 29) et inventer les premiers instruments d'une musique aux propriétés essentiellement utilitaires et magiques : sifflets de chasse en phalange de cervidés et flûtes en cubitus de rapace de l'Aurignacien, ocarinas en coquille d'escargot, conques, rhombes, racleurs et sonnailles du Magdalénien ; ces instruments d'origine paléolithique semblent bien avoir eu une diffusion universelle, et l'auteur note que leur pratique est demeurée vivace en plusieurs régions du globe.

Postulant avec Schaeffner que « la musique prit sa source dans le corps », Lucie Rault note en début de deuxième partie que c'est dans le ventre maternel « que s'impriment les premier sons, à la fois dans le corps et dans la mémoire du bébé, quand

sa conscience ne les enregistre pas encore»; «son exposition à l'air lors de l'accouchement provoque sa première expression humaine individuelle: le cri», immédiatement assorti de la reconnaissance de la voix maternelle (p. 44). A partir de cette impulsion initiale, chaque civilisation aurait développé sa propre esthétique vocale, ses propres types de chant, «reflets de cet ordre naturel et biologique mais également de l'ordre social» (p. 52). La voix humaine y sera soumise à toutes sortes de traitements, destinés à produire divers «effets instrumentaux» culturellement déterminés tels que vibratos, frappements de glotte, sifflements, cris, sons à bouche fermée, gloussements, registres et timbres inhabituels... Le cas échéant, ces ressources phonétiques de la bouche utilisée comme instrument peuvent être assistées d'un altérateur ou d'un amplificateur naturel, voire prolongées par un instrument comme l'arc en bouche ou la guimbarde, ancêtres présumés des cordophones (p. 54).

Cette approche organologique de l'appareil phonatoire est ensuite appliquée aux autres parties du corps, et notamment aux membres supérieurs et inférieurs. Claquer des doigts, battre des mains ou les frapper «sur d'autres parties du corps, prises pour résonateurs directs» (p. 55), ou encore piétiner le sol (p. 63): tous ces «gestes sonores» sont «liés au rythme, donc à la danse» (p. 55), laquelle, «avant d'être un acte religieux, constitue une libération rythmique d'énergie, un acte d'extase, un moyen, dans un abandon de soi total, d'approcher la divinité et de s'unir à elle» (p. 63).

Pour celui qui en joue, l'instrument «ne représente-t-il pas un prolongement de sa personne, un objet supplémentaire ou une transposition d'une partie de son corps?» (p. 80), s'interroge l'auteur: prolongement du souffle dans les tuyaux et calames portés à la bouche; prolongements de la cage thoracique ou du ventre par des résonateurs; prolongement de la langue par l'anche de la clarinette, la languette de la guimbarde ou la corde de l'arc musical; des mains par les claquettes, hochets, sistres et autres bâtons entrechoqués; des pieds par les bâtons de rythme et les pilons martelant le sol; des bras, de la ceinture ou des chevilles, voire de la tête ou des oreilles par les grelots et les sonnailles de danse.

Signalons au passage quelques inexactitudes relatives à la détermination organologique de certains instruments: le simandre (p. 71) n'est en effet pas un instrument secoué, mais une plaque percutée à l'aide d'un marteau ou d'un bâton; alors que «l'*angklung* de Java ou des îles Salomon...» (p. 75), instrument dont le son est produit par secouement, est plus à rapprocher du sistre que du bâton de rythme.

L'analogie de nombreux instruments avec le corps humain est évidente: les uns le prolongent, d'autres le représentent de façon stylisée et symbolique, d'autres encore sont de simples outils de travail faisant l'objet de détournements sonores. A l'anthropomorphisme de certains répond le zoomorphisme d'autres, tels les cithares birmanes en forme de crocodile, les instruments du *gamelan* indonésien ornés de têtes de dragons ou les sifflets d'Amérique centrale en forme d'oiseaux, qui constituent une sorte de «bestiaire musical» aux connotations souvent mythologiques (p. 89). De par leur forme et leurs matériaux, des idiophones comme les tambours à fente ou «arbres-tambours» de Vanuatu ou d'Afrique centrale (pp. 75-79) affirment pour leur part plutôt une relation symbolique entre l'homme et les

forces telluriques. «En prenant possession de ces éléments (humains, animaux, végétaux, minéraux) et en les gouvernant à sa guise, note en conclusion Lucie Rault, l'homme exprime sa vision du monde et organise son univers en lui donnant corps et voix» (p. 91).

Le principe d'analogie et d'interrelation entre la nature et les instruments de musique est souligné dans la partie suivante, «L'instrument sacré» (pp. 92-135), qui aborde le rôle de la musique dans les rituels magiques ou religieux. «La musique s'interpose partout et depuis toujours entre l'homme et sa quête d'une dimension supérieure; c'est au moyen des sons que s'opère cet échange» note l'auteur, qui précise plus loin que, souvent, «la musique constitue l'élément moteur, sinon le rituel lui-même» (p. 94). D'une extrême importance, ce point est ensuite démontré par de nombreux cas tirés de diverses traditions et liés notamment au chamanisme, aux alliances totémiques, à l'exorcisme ou à l'invocation des esprits, aux pouvoirs charismatiques de la musique, ou encore aux charivaris carnavalesques. Le rôle symbolique et opérant du jeu du mortier dans les rites de pluie en Chine, ou de celui du tambour de bronze dans les musiques martiales et funéraires en Asie du Sud-Est (pp. 120-124) sont à cet égard tout à fait significatifs.

D'autres exemples destinés à appuyer cette thèse ont été repris tels quels des écrits de spécialistes reconnus, mais sans que ceux-ci soient cités. Déjà signalé plus haut, le procédé mérite d'être dénoncé, d'autant plus qu'il est volontiers accompagné d'un certain flou relatif à l'information fournie. Ainsi, les données concernant le Tibet regroupées dans les chapitres «Le *damaru*, instrument d'immortalité» (pp. 108-110) et «*Dril-bu* ou la sagesse» (pp. 110-120) sont manifestement empruntées à Mireille Helffer; de même, les références au jeu des tambours chez les Teda du Tibesti sont extraites des recherches de Monique Brandily au Tchad, alors que tout ce qui concerne les instruments royaux de la cour de Porto-Novo, au Bénin (pp. 128-129), provient des travaux bien connus de Gilbert Rouget.

Après avoir signalé que «la cloche est l'instrument privilégié de nombreux peuples d'Afrique pour marquer le rythme» (p. 134), le petit chapitre sur «La cloche, symbole du pouvoir» développe une description détaillée d'un cas africain, y compris quatre noms différents donné à une même cloche double et la citation d'une incantation royale, mais sans préciser de quel roi, de quelle ethnie ni même de quel pays il s'agit. Ce n'est que s'il a en mémoire le livre de Gilbert Rouget, *Un roi africain et sa musique de cour* (1996), que le lecteur pourra savoir qu'il s'agit du roi Gbèfa de Porto-Novo. L'ambiguïté est entretenue par le fait que les deux photos illustrant ce propos représentent des cloches respectivement japonaise et malienne!

Dans la quatrième partie intitulée «L'instrument social» (pp. 136-177), l'auteur envisage la musique en tant que fait social et culturel. Certains instruments sont surtout destinés à marquer le temps et à rythmer la vie d'une collectivité; il en va ainsi de la cloche dans l'Occident chrétien comme dans l'Orient bouddhique, ou du tambour de bois dans certaines cultures africaines et océaniennes. A ce rôle normatif de la vibration sonore, écho de lois cosmiques immuables et de l'ordre social qui en découle, répond celui, plus ductile et individuel, de ce que l'auteur appelle

«l'instrument nomade». Compagnons d'errance de bardes inspirés, témoins de leurs rencontres et de leurs échanges, «luths et vièles vagabonds se retrouvent ainsi dans tous les coins du monde» (p. 144). Que leur ancêtre commun soit ou non l'arc musical, comme le veut un scénario souvent repris, on peut les suivre à la trace, comme le fait Lucie Rault, en observant les innombrables variantes de leurs noms, de leurs formes, de leurs techniques et des musiques qu'ils produisent en chaque région de la planète. Mais quelques imprécisions de détail méritent d'être signalées: contrairement à ce qui est dit, le luth *chapey* (ou *câpî*, p. 152) d'Asie du Sud-Est n'a pas toujours quatre cordes; le *rubâb* ou *rabâb* afghan – plutôt que *rebab* – est un luth et non une vièle, de même que le *sursringâr* d'Inde du Nord, hybride créé au début du XIX[e] siècle (p. 153), erronément appelé *sringara* – ce terme désignant en sanscrit le sentiment érotique et non un instrument de musique. En ce qui concerne la filiation des luths, une certaine confusion entre luths à long manche et luths à manche court amène l'auteur à faire dériver du *târ* d'Arménie et d'Iran le *pipa* chinois et le *biwa* japonais, luths hémipiriformes d'Asie orientale en réalité apparentés au *'ûd* et à son précurseur le *barbat* sassanide (p. 163). Quant à Gibson (*ibid.*), c'est le nom d'un célèbre fabricant américain de guitares et non celui d'un dérivé de celles-ci. Signalons encore que l'instrument étrusque semblable à l'*aulos* grec représenté en p. 166 est manifestement une clarinette double idioglotte du type de l'*arghûl* égyptien, de la *zummâra* proche-orientale et des *launeddas* sardes, et ni une flûte ni un hautbois.

Cette partie se termine sur quelques remarques plutôt désabusées sur notre perception musicale des autres cultures. La popularisation du piano à l'époque romantique et l'organisation de la gamme tempérée qu'il implique seraient ainsi responsables de la perte d'acuité mélodique de l'Occidental moyen, désormais incapable de percevoir des intervalles inégaux (pp. 168-169). Pour ceux qui ne le sauraient pas, il y est rappelé que, dans son abord des musiques de tradition orale, l'ethnomusicologue doit donc commencer par surmonter cet écueil s'il veut pouvoir «reconnaître» et décrire correctement des langages musicaux répondant à d'autres critères que ceux dont il a hérité.

Devenu «gestionnaire de l'univers à son profit» et «maître des éléments», l'homme aurait conçu les instruments de musique afin de «Donner une âme à la matière», comme nous y invite la dernière partie du livre (pp. 178-219), et de renvoyer à la nature son image sonore, mais d'une façon culturellement déterminée. Ayant évoqué les rites qui président souvent à la fabrication et à l'intronisation des instruments, l'auteur se penche sur certains systèmes classificatoires comme ceux de l'Inde et de la Chine anciennes ou de l'Europe, du Moyen Age à l'époque contemporaine, signalant avec raison qu'au delà de la simple catégorisation organologique, ces systèmes permettent d'appréhender des aspects importants de la philosophie de la musique et de la vision du monde prévalant dans ces cultures.

A cet égard, le rôle du luthier est essentiel: «lien entre la nature et le musicien», «alchimiste qui anime la matière», il est considéré comme «une sorte de médecin des âmes» dont dépend le devenir de toute musique instrumentale (p. 195), et les matériaux qu'il utilise déterminent à la fois les timbres et la signification des «corps

sonores» auxquels ils donnent naissance. Dans ses derniers chapitres, Lucie Rault passe en revue certains de ces matériaux et la manière dont ils sont affectés à la facture instrumentale: les uns proviennent du règne animal, qu'ils soient des éléments du «corps sacrifié» d'humains ou d'animaux, ou faits de corne et d'ivoire, de conques et coquillages ou de plumes, de crins ou de cheveux; d'autres participent d'un «orchestre végétal» où calebasses, bambous, bois, feuilles, écorces et fibres tressées résonnent de concert; d'autres encore, parmi les plus anciens dont les vestiges aient été conservées, sont extraits du règne minéral, qu'ils soient faits de terre, de pierre ou de métal. Pour conclure l'inventaire, l'auteur signale enfin «une classe nouvelle d'instruments sans lesquels ce microcosme des matières instrumentales serait incomplet» (p. 216): les instruments «de récupération», fabriqués à partir des déchets de la société industrielle tels que tuyaux de plastique, jantes de bicyclette ou bidons d'essence. Quels que soient les matériaux et les procédés organologiques qu'ils mettent en œuvre, tous concourent à la panoplie instrumentale d'une humanité en quête d'harmonie, dont cet ouvrage suit à la trace les tâtonnements, les réalisations et les développements les plus significatifs.

Laurent Aubert

Artur SIMON, éd.: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt.* Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000. 264 p., photos, bibliographie, édition bilingue allemand-anglais. ISBN 3-86135-680-5.

A l'occasion de la célébration du centenaire de son existence, le Berliner Phonogramm-Archiv publie un ouvrage retraçant son histoire mouvementée et jalonnée de noms illustres de l'ethnomusicologie.

Structure de l'ouvrage

L'ouvrage comporte plusieurs textes dont la majeure partie se rapporte à l'histoire des Archives et en particulier à l'esprit qui anima leur création, leur développement et leur exploitation. Un rappel chronologique des événements est doublé d'un article d'Artur Simon[1]. Les textes se regroupent ensuite en quatre parties:

1. La période allant de la création à la seconde guerre mondiale est documentée avec des rééditions de textes de Carl Stumpf (article dans un hebdomadaire scientifique, 1908[2]) et d'Erich Moritz von Hornbostel (communication au Congrès

[1] «Les traditions musicales de l'humanité dans le Phonogramm-Archiv de Berlin 1900-2000. Collecter, conserver, chercher et transmettre», pp. 47-64.

[2] «Das Berliner Phonogrammarchiv», pp. 65-84.

sonores» auxquels ils donnent naissance. Dans ses derniers chapitres, Lucie Rault passe en revue certains de ces matériaux et la manière dont ils sont affectés à la facture instrumentale: les uns proviennent du règne animal, qu'ils soient des éléments du «corps sacrifié» d'humains ou d'animaux, ou faits de corne et d'ivoire, de conques et coquillages ou de plumes, de crins ou de cheveux; d'autres participent d'un «orchestre végétal» où calebasses, bambous, bois, feuilles, écorces et fibres tressées résonnent de concert; d'autres encore, parmi les plus anciens dont les vestiges aient été conservées, sont extraits du règne minéral, qu'ils soient faits de terre, de pierre ou de métal. Pour conclure l'inventaire, l'auteur signale enfin «une classe nouvelle d'instruments sans lesquels ce microcosme des matières instrumentales serait incomplet» (p. 216): les instruments «de récupération», fabriqués à partir des déchets de la société industrielle tels que tuyaux de plastique, jantes de bicyclette ou bidons d'essence. Quels que soient les matériaux et les procédés organologiques qu'ils mettent en œuvre, tous concourent à la panoplie instrumentale d'une humanité en quête d'harmonie, dont cet ouvrage suit à la trace les tâtonnements, les réalisations et les développements les plus significatifs.

Laurent Aubert

Artur SIMON, éd.: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt.* Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000. 264 p., photos, bibliographie, édition bilingue allemand-anglais. ISBN 3-86135-680-5.

A l'occasion de la célébration du centenaire de son existence, le Berliner Phonogramm-Archiv publie un ouvrage retraçant son histoire mouvementée et jalonnée de noms illustres de l'ethnomusicologie.

Structure de l'ouvrage

L'ouvrage comporte plusieurs textes dont la majeure partie se rapporte à l'histoire des Archives et en particulier à l'esprit qui anima leur création, leur développement et leur exploitation. Un rappel chronologique des événements est doublé d'un article d'Artur Simon[1]. Les textes se regroupent ensuite en quatre parties:

1. La période allant de la création à la seconde guerre mondiale est documentée avec des rééditions de textes de Carl Stumpf (article dans un hebdomadaire scientifique, 1908[2]) et d'Erich Moritz von Hornbostel (communication au Congrès

[1] «Les traditions musicales de l'humanité dans le Phonogramm-Archiv de Berlin 1900-2000. Collecter, conserver, chercher et transmettre», pp. 47-64.

[2] «Das Berliner Phonogrammarchiv», pp. 65-84.

de musicologie, Bâle, 1906; article dans un journal de Berlin, 1911; présentation inédite des Archives, 1919/1920[3]), une demande de création d'un *Musée de l'Art Musical* par Stumpf[4], accompagné d'un argumentaire de Hornbostel et Sachs (1922)[5], ainsi que la *laudatio* de Hornbostel[6] pour les 85 ans de Stumpf (1933), la nécrologie de Hornbostel par Jaap Kunst (1935)[7] et un court texte sur les archives par Marius Schneider (1938)[8].

2. La deuxième phase des Archives est décrite dans un texte inédit de Kurt Reinhard couvrant les deux premières décennies après la deuxième guerre mondiale (1972)[9]. Dans un article de fonds, Dieter Christensen[10] réfléchit sur le rôle de l'»Ecole de Berlin» et de la musicologie comparée allemande dans le développement de l'ethnomusicologie en général et se penche notamment sur une certaine mythification dans la transmission allemande de l'ethnomusicologie d'après-guerre.

3. Les orientations scientifiques récentes sont toutes guidées par une importante activité de collecte et de recherche sur le terrain. Celle-ci est illustrée dans des rapports de missions (Kurt Reinhard, Turquie, 1972[11]; Artur Simon, Egypte et Soudan, 1972-1974[12]). D'autres articles sont consacrés à la participation des Archives à des programmes de recherche plus vastes (A. Simon, Nouvelle Guinée, 1975-1976[13]) et notamment à la sauvegarde et la documentation de traditions musicales en collaboration avec les autorités locales (Raimund Vogels, Nigeria, 1986-1996[14]). Un article sur les collections d'instruments de musique (Andreas Meyer 2000[15]) et l'ouverture de la documentation vers des recherches audiovisuelles (A. Simon, Sumatra, 1981[16]) circonscrivent toute l'ampleur du champ d'action des personnes travaillant actuellement en relation avec les Archives.

---

[3] «A propos de l'état actuel de la musicologie comparée», pp. 85-89; «La sauvegarde de musiques non écrites», pp. 90-96; «Les archives phonographiques de l'Institut de psychologie de l'Université de Berlin», pp. 97-98; «Collection de démonstration», pp. 99-105.

[4] «Demande adressée au Ministre des sciences, des arts et de l'éducation populaire», pp. 106-108.

[5] «Mémoire concernant la fusion des collections d'instruments de musique anciens et des archives phonographiques de l'Institut de psychologie en un Musée national de l'art musical», pp. 109-115.

[6] «Carl Stumpf et la musicologie comparée (le 21 avril 1933)», pp. 116-120.

[7] «A l'occasion de la mort d'Erich von Hornbostel», pp. 121-129.

[8] «Le Phonogramm-Archiv du Musée d'ethnographie», pp. 130-133.

[9] «Vingt ans de reconstruction du Berliner Phonogramm-Archiv», pp. 134-140.

[10] «Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf et l'institutionnalisation de la musicologie comparée», pp. 141-150.

[11] «Encore une mission de recherche ethnomusicologique en Turquie», pp. 161-163.

[12] «Recherches de terrain en Egypte et au Soudan 1972-1974», pp. 164-167.

[13] «L'ethnomusicologie dans le programme de recherche interdisciplinaire de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) 'Homme, culture et environnement dans les montagnes centrales de la Nouvelle Guinée Occidentale' 1975-1976», pp. 168-171.

[14] «Le 'Borno Music Documentation Project' au Nigéria», pp. 178-185.

[15] «La collection d'instruments de musique du Berliner Phonogramm-Archiv», pp. 151-160.

[16] «Une documentation filmée de cérémonies sociales et religieuses et de musique cérémonielle des Batak, Nord-Sumatra, Indonésie (1981)», pp. 172-177.

4. La dernière partie de l'ouvrage tourne autour de la conservation des documents sonores, tous supports confondus, avec une courte présentation d'un programme multimédia pour le Musée d'ethnographie (Ulrich Wegner[17]) et plusieurs articles consacrés à l'une des tâches principales des années à venir, à savoir la restauration, la conservation et la reproduction de la collection originale de cylindres de cire.

Le fait que l'ouvrage se termine par les soucis relatifs aux anciennes collections montre bien que l'intérêt principal des Archives est aujourd'hui – malgré la qualité exemplaire du travail ethnomusicologique des cinquante dernières années – la mise à la disposition des spécialistes et du grand public des premières sources ethnomusicologiques datant d'avant 1933.

Chronologie

Tout commence avec le psychologue Carl Stumpf et le gynécologue Otto Abraham qui, en septembre 1900, posent les premières pierres des Archives à l'Institut de psychologie de l'Université de Berlin, avec des enregistrements d'un groupe de musiciens thaïlandais en concert à Berlin. Ils se servent du récent phonographe d'Edison, dont ils saisissent immédiatement l'importance pour toute recherche relative aux connaissances d'autres cultures. Ils convainquent les anthropologues Felix von Luschan et Carl Meinhof de prendre un phonographe avec eux en Asie Mineure et en Afrique de l'Est (1902). L'enthousiasme au retour fut tel que Luschan veilla ensuite à ce que « désormais aucun chercheur ne partît sur le terrain sans prendre un équipement phonographique et sans avoir été formé par l'Institut de psychologie de Berlin à l'utilisation scientifique du phonographe » (p. 26). Bien que les premiers utilisateurs de cette technologie ne furent pas des musicologues, mais des anthropologues, linguistes, médecins, explorateurs et missionnaires, on s'imagine facilement que cette collecte fut dès sa création de la plus haute importance pour la recherche musicologique. Des échanges avec des institutions américaines ont permis d'acquérir des enregistrements de Charles Myers à Torres-Strait (1898), de Franz Boas chez les Indiens d'Amérique du Nord (Kwakiutl 1893 et Thompson-River 1897), et de C. G. Jonker à Timor (1899-1902).

Erich Moritz von Hornbostel, collaborateur de Stumpf depuis 1901, est nommé directeur des Archives en 1905. Sous sa direction jusqu'en 1933, elles deviennent une des plus grandes collections de musiques traditionnelles du monde. L'objectif était de constituer une collection de documents sonores qui puissent servir à des études comparatives en musicologie, ethnologie, anthropologie, psychologie des peuples et esthétiques. Le témoignage de cultures en mouvement était une autre motivation, notamment la documentation systématique des cultures des colonies allemandes en contrepartie de la violence subie par la colonisation (p. 91). Hornbostel investit une partie de son patrimoine personnel dans la réalisation de ce projet.

[17] «'Mappemonde Musicale'. Une installation multimédia», pp. 186-188.

Un tel centre documentaire passionnait également des personnalités comme Béla Bartok et Albert Schweitzer qui exprimèrent tous deux leur volonté d'enrichir les collections. Malheureusement, la première guerre mondiale suspendit les recherches de terrain, mais elle fournit l'occasion d'étudier les musiques du monde sur place... dans les camps de prisonniers. Georg Schünemann enrichit ainsi les archives de plus de mille enregistrements de musiques européennes et asiatiques.

Après 1914-18, des collections pédagogiques destinées au grand public se sont constituées afin d'illustrer des questions musicologiques, ethnologiques, psychologiques et esthétiques. Une collection de 120 cylindres – dont le contenu est détaillé en pp. 99-105 – donne un aperçu général de la richesse des musiques traditionnelles.

Les maigres subventions publiques limitent les ambitions des pères des Archives et font échouer un grand projet novateur, aujourd'hui toujours d'actualité. En effet, Carl Stumpf souhaitait voir les Archives fusionner avec le Musée des instruments de musique – dont Curt Sachs fut le conservateur de 1919 à 1933 – en un *Musée de l'art musical*. La motivation était de «réunir des objets apparentés et des intérêts parallèles en une entité organique qui soit plus que la somme de ses parties» (Hornbostel et Sachs, p. 110): d'une part, les supports – instruments, enregistrements, livres, photos, films et chorégraphies –, et de l'autre, une approche scientifique unique de *toutes* les musiques du monde: «la recherche séparée en musicologie européenne et extra-européenne dans deux instituts isolés n'est plus dans l'air du temps» (p. 112). En l'an 2001, cela nous rappelle douloureusement les discussions autour du Musée de l'Homme de Paris qui, lui, semble être condamné à prendre le chemin inverse de la dislocation.

Hornbostel et Sachs furent démis de leurs fonctions en 1933 et ce fut Marius Schneider qui reprit la direction des Archives quand celles-ci furent intégrées au Musée d'ethnographie en 1934. La grande époque pionnière de la collecte était terminée – les Archives contenaient alors environ 15 000 enregistrements – et la deuxième guerre mondiale mit fin à toute activité. Les collections furent emballées, déplacées et réparties dans des «lieux sûrs» à l'Est et à l'Ouest du pays, mais ceci n'a pas empêché que la très grande majorité des enregistrements fut emportée en Union Soviétique comme butin de guerre. Elle fut d'abord déposée aux Archives Phonographiques de Leningrad, puis transférée à l'Université Humboldt de Berlin-Est en 1958-1959.

A Berlin-Ouest, l'après-guerre ouvrit alors une nouvelle phase, celle de la recréation d'archives. En 1948, le musicologue Kurt Reinhard réunit les restes de l'ancien fonds à l'Université libre de Berlin et se consacra à la reconstitution d'une collection, cette fois avec la nouvelle technologie des bandes magnétiques. Depuis 1955, ses enregistrements, ainsi que ceux de Dieter Christensen et de Wolfgang Laade alimentent la nouvelle collection conservée à nouveau au Musée d'ethnographie depuis 1952 et servent de matériau pour la première génération de véritables ethnomusicologues formés en Allemagne de l'Ouest. La recherche sur le terrain fut érigée en principe et les Archives enrichies par les personnes liées à l'Institut de musicologie comparée de l'Université libre de Berlin, dont Kurt Reinhard fut le professeur titulaire. Ce dernier démissionna de la direction des Archives en 1968 au profit de l'enseignement et laissa sa place à Dieter Christensen, qui l'occupa jusqu'en 1972.

Depuis, sous la direction d'Artur Simon, les Archives sont à nouveau devenues une collection de référence avec, en l'an 2000, 150 000 enregistrements sur bandes magnétiques, DAT, CD ou vidéo. Malgré la proximité géographique des collections d'instruments de musique du Musée d'ethnographie, les Archives se sont vu adjoindre une collection d'instruments – actuellement au nombre de 1607 –, acquis ou construits exprès sur le terrain. Grâce aux possibilités techniques modernes, le fonds d'enregistrements sonores s'enrichit rapidement de films vidéos. Ces compléments en objets et en images permirent d'élargir les sujets de recherche sur la gestuelle et les rapports entre musique et mouvement.

Avec des concerts, des stages, des publications sous forme de livres, de disques et de vidéos, les Archives sont aujourd'hui devenues «de plus en plus prestataires de services en matière de musiques traditionnelles pour d'autres musées, ainsi que pour des radios et télévisions, ou des enseignants et amateurs de musique» (Simon, p. 60). Elles sont également impliquées dans des actions de «sauvetage ethnomusicologique» et des projets d'aide culturelle aux pays du Tiers Monde comme en témoignent les articles de Simon et de Vogels.

La politique actuelle est de contrer une attitude de consommation rapide de musiques, y compris des musiques du monde, en consacrant de nombreuses publications au rôle identitaire de la musique. Qui plus est – et là, le discours n'a pas changé depuis 90 ans –, Artur Simon insiste sur l'obligation pour les ethnomusicologues de documenter des traditions en forte voie de modification (p. 64).

1991 marque un moment très important dans l'histoire des Archives puisque, suite à la réunification des deux Allemagnes, l'ancien fonds de cylindres de cire est réintégré à la collection. Commence alors un projet ambitieux de sauvegarde car les cylindres de cire sont menacés de désintégration et doivent être transférés sur des supports numériques. En 1999, l'UNESCO confère à cet ancien fonds sonore le statut de *Mémoire du Monde*.

Collections et collecteurs

La valeur de l'ensemble des Archives réside à la fois dans le grand âge des premiers enregistrements, dans la rareté de certaines collections (les enregistrements de la Terre de Feu, 1907-1924, sont des témoignages d'un peuple aujourd'hui disparu), dans les noms illustres qui ont contribué à leur réalisation et dans la rigueur avec laquelle la collecte a été menée, qu'il s'agisse de l'ancien fonds ou du nouveau.

A part les chercheurs directement impliqués dans les Archives, les noms des «ancêtres» de l'ethnologie et de l'ethnomusicologie défilent dans l'inventaire: Franz Boas (1893), Charles Myers (1898), Leo Frobenius (1906), Richard Thurnwald (1906), Günter Tessmann (1907), Jan Czekanowski (1907-8), Bernhard Ankermann (1908-9), Abraham Zvi Idelsohn (1913), Robert Lachmann (1919), Jaap Kunst (1922-23), Martin Gusinde (1923), Georg Schünemann (1924), George Herzog (1929), le Baron Rodolphe d'Erlanger (1929), Edward Evans-Pritchard (1929), Paul Schebesta (1930), Mieczyslaw Kolinski (1930), Melville Herskovits (1931), Hans Hickmann (1935), Béla Bartók (div.).

Parmi les collecteurs extérieurs de la période récente, citons Max Peter Baumann, Wolfgang Bender, Hans Brandeis, Edda Brandes, Veit Erlmann, Till Förster, Felix Hoerburger, Gisa Jähnichen, Gerhard Kubik, Wolfgang Laade, Ekkehart Royl et Gert-Mathias Wegner.

Malheureusement, les listes d'inventaire des enregistrements annexées à l'ouvrage ne font apparaître ni les ethnies, ni le contenu des collections. De ce fait, leur utilité n'est que très limitée pour le lecteur avide d'informations sur son propre terrain.

Source d'inspiration scientifique

Dès leur création, les Archives sont à la base de nombreuses publications scientifiques, notamment en psychologie auditive et en musicologie. Les thèmes traités par Hornbostel et Stumpf concernent en premier lieu des questions d'échelles et de formations mélodiques; les modalités d'exécution et les procédés polyphoniques gagnent de l'importance avec les recherches de Marius Schneider. Ces premières approches comparatives portaient en elles une contradiction à l'époque encore insoluble. D'une part, elle reconnaissaient le caractère profondément culturel de toute musique, mais de l'autre, elles soutenaient l'idée que les musiques traditionnelles refléteraient de la «mélodie pure» dont l'analyse pourrait révéler les bases psychologiques de toute musique non soumise à la théorie harmonique (Hornbostel, p. 92).

Des réflexions sur la musique en tant que production culturelle dans son contexte apparaissent vers la fin des années 30, mais la guerre ne permet pas de les poursuivre et met fin pour plusieurs décennies à toute théorisation de la pratique ethnomusicologique en Allemagne.

Aujourd'hui, les Archives inspirent un axe de recherche de toute autre nature, à savoir celui de la conservation des documents sonores et la question de savoir que faire avec ces richesses et dans quel but. Le CD-Rom *Mappemonde Musicale* «veut transmettre l'idée que l'étude du phénomène 'musique' comme forme d'expression humaine universelle a été déplacée dans une perspective globale par les nouvelles formes de sauvegarde des connaissances» (Wegner, p. 188).

La sauvegarde des cylindres de cire

Le projet de sauvegarde de l'ancien fonds est présenté par Susanne Ziegler[18] qui en est la responsable. Après plusieurs années d'inventaires et de recherches techniques[19] et financières, le transfert des documents sonores a commencé en 1998. La restauration et la copie des cylindres de cire demande de grandes investigations

[18] «Le projet des cylindres de cire pour la sauvegarde de la plus grande collection d'anciens documents sonores de musiques traditionnelles du monde entier. Rouleaux et disques 78 tours du Berliner Phonogramm-Archiv», pp. 189-202.

[19] Voir l'article de Gerd Stanke et Thomas Kessler, «Procédure de l'obtention de signaux sonores par voie d'analyse d'image / sensorielle à partir de sillons négatifs à l'intérieur des négatifs en cuivre de cylindres d'Edison», pp. 209-215.

techniques afin de conserver un maximum d'information. En effet, un original se détériore lors d'une lecture directe. Il sert donc de matrice pour un négatif en cuivre (galvano), à la fabrication duquel il ne survit généralement pas. Le galvano permet ensuite des copies illimitées sous forme de cylindres de cire et le transfert sur d'autres supports. Le projet de réédition des anciens fonds s'appuie donc sur une application de la technique originale de fabrication de copies de cylindres, technique développée aux Archives sonores de Vienne.

La grande majorité des notes de terrain, ainsi que des analyses originales qui accompagnaient les enregistrements sont à nouveau regroupées aux Archives. L'ensemble des données permettra donc d'ici peu la reconnaissance et l'exploitation de la totalité du contenu des collections.

Albrecht Wiedmann[20] expose les problèmes techniques de la numérisation des anciens fonds sonores après avoir présenté la recherche technique et la collaboration avec l'industrie qui accompagnait la mise en place des phonographes de terrain et l'archivage original. On apprend en effet que le problème de la rentabilité de la fabrication de prototypes destinés spécialement à la recherche ethnomusicologique se posait déjà à l'époque comme il se pose encore aujourd'hui.

Et l'avenir ?

Depuis 1998, le Berliner Phonogramm-Archiv n'occupe plus qu'un seul chercheur. Le poste de secrétaire a été supprimé et le dernier des deux ingénieurs du son a été retiré des Archives et muté à d'autres tâches au sein du Musée d'ethnographie. Le projet prestigieux de sauvegarde de l'ancien fonds ne peut être mené que grâce à des subventions privées et ponctuelles qui ne financent pas seulement les moyens techniques, mais également l'ensemble des personnels impliqués. Un tel déclin s'inscrit dans la politique de désintéressement culturel de l'État qui laisse mourir à petit feu l'ethnomusicologie berlinoise. Il y a quelques années encore, c'était la ville ayant la plus grande concentration de lieux consacrés à l'étude des musiques du monde. Depuis, l'Institut international de musicologie comparée a dû fermer ses portes et un deuxième poste de professeur n'a jamais été repourvu à l'Université libre de Berlin. Pire encore, le seul qui était encore occupé est vacant depuis la rentrée 2001, sans qu'il y ait eu de recrutement ou de remplacement adéquat. Devant la menace qui plane sur l'ethnomusicologie en Allemagne, on ne peut que souhaiter que la revalorisation des anciens fonds des Archives suscitera de nouveaux soutiens internationaux et ouvrira les yeux aux dirigeants berlinois. Ce n'est pas par chauvinisme, mais par solidarité internationale que je voudrais terminer en disant: Longue vie aux Archives, longue vie à l'ethnomusicologie en Allemagne !

Susanne Fürniß

[20] «Quelques remarques techniques à propos de la conservation digitale des anciens fonds du Berliner Phonogramm-Archiv».

L'Encyclopédie Garland des musiques du monde (suite)*

The Garland Encyclopedia of World Music. **New York and London: Garland Publishing, Inc., 10 vol., 1998-2004.**

Vol. 8: ***Europe***, par Timothy Rice, James Porter et Chris Goertzen. 2000, 1144 p. + CD encarté.

Ce volume du désormais familier «Garland» tient en partie ses promesses. Le pari était risqué que de vouloir couvrir tous les champs de la recherche ethnomusicologique sur un terrain labouré en tous sens depuis près de deux siècles. Non seulement la diversité et la quantité des cultures européennes rendaient la tâche difficile mais, de surcroît, la documentation était, et reste, abondante et variée. De plus, les spécialistes sont légion. Disons plutôt que les érudits locaux ne manquent pas, qui s'activent à valoriser, sur un ton parfois partisan, des modes d'expression culturelle relevant pour la plupart d'un passé désormais inaccessible, mais dont ils se font fort de démontrer qu'ils en sont les derniers détenteurs. La notion de folklore est bien née en Europe et, avant de faire florès dans le monde, elle y eut son heure de gloire. Parti d'une intention noble à vocation scientifique, dans les pays anglo-saxons notamment, le terme «folklore» tend à prendre une connotation péjorative, les groupes folkloriques s'en appropriant l'exclusivité. Son exploitation idéologique (fascisme, communisme, nationalisme...) marque une bonne partie du XX^{e} siècle. Il est d'ailleurs fréquent que l'histoire de la collecte des chansons et musiques populaires en Europe se croise avec celle des nationalismes, voire des régionalismes [cf. «Musique et idéologie», pp. 184-190, par James Porter (Aberdeen, Ecosse)]. Comment pourrait-il en être autrement ? La volonté d'affirmation de l'identité d'un groupe humain passe nécessairement par la recherche de singularités linguistiques, religieuses ou culturelles. En Europe comme ailleurs, les cultures minoritaires voient en la musique un aiguillon puissant à l'éveil d'une conscience d'appartenance. En propulsant ces musiques populaires, presque toujours inédites et donc originales, souvent associées à des costumes et des danses, les petites nations, longtemps muselées par les empires, refont aujourd'hui surface sur la scène internationale. Etape probablement inévitable dans la reconstruction de soi, ce «Voyez comme nous sommes autres !» connaît aussi les débordements que l'on sait.

Mais qui oserait soustraire la musique aux peuples qui s'en réclament ? A juste titre, un bouquet de six articles attire l'attention sur ces «groupes ethniques transnationaux» pour qui la musique sert à la fois de ciment et de vitrine: Juifs, Roms (Tsiganes), Saami (Lapons), Basques, Celtes. Ces réflexions servent de préambule à la troisième partie de l'ouvrage, forte de 700 pages et consacrée aux «cultures musicales de l'Europe», véritable chapelet de quarante-quatre monographies dont

* Ce compte rendu fait suite à celui des volumes 1 et 2 de l'Encyclopédie Garland, publié en 1999 dans les *Cahiers de musiques traditionnelles* (199-207), et à celui des volumes 4 et 9, publié en 2000 (221-229) [ndlr].

l'organisation suit un découpage géographique (nord, ouest, centre, est), avec deux chapitres indépendants (les Iles britanniques et les Balkans). Comme tous les découpages, celui-ci est discutable. Quid des groupes linguistiques ? Quel rapport entre Malte et les Pays-Bas ? Pourquoi séparer la Hongrie de la Roumanie – vieux débat auquel fut confronté Béla Bartók – alors que l'exemple sonore intitulé « Hongrie », provient de Gyimesközëplok, en Transylvanie ? Sage précaution, la Corse, le Pays Basque et la Bretagne bénéficient d'un traitement à part de la France. Mais en suivant cette logique jusqu'au bout, il eût fallu considérer les Flamands, les Alsaciens-Lorrains, les Catalans et surtout établir un partage radical entre les mondes d'oïl et ceux d'oc, dont les cultures musicales, en particulier vocales, se distinguent fortement. De même, pour les régions d'Allemagne encore quotidiennement imprégnées de dialectes (Bavière, Saxe, Baden-Würtenberg, Mecklenburg-vor-Pommern...), d'Espagne (Andalousie, Catalogne, Galice, Asturies...) ou d'Italie. La Sardaigne est traitée séparément mais pas la Sicile, la Calabre ou la Lombardie. Il est vrai que l'on ne peut satisfaire toutes les exigences et que l'Europe est ici appréhendée sous un aspect plutôt politique que culturel. Seules, les régions à forte identité semblent avoir droit à un régime de faveur. A défaut d'être parfaitement rigoureuse, cette approche diplomatique est nouvelle, mettant l'accent sur quelques cas désormais considérés comme incontournables. Par contre, il est regrettable d'oublier les minorités d'Allemagne (petite allusion p. 518 sur les Frisons, pas un mot sur les Sorbes...), ou d'Italie (Walser, Grecs, habitants des Vallées occitanes ou du Val d'Aoste...). La notion de monde méditerranéen est absente. L'Arménie est exclue.

Ce déséquilibre est cependant contrebalancé par un très grand nombre d'informations locales sur des pays pour lesquels la documentation restait plutôt confidentielle. En effet, l'avantage de cette publication collective est de proposer en une seule langue un regroupement important de travaux, avouons-le, jusqu'alors inaccessibles. La fracture de l'Europe succédant aux accords de Yalta interdit presque toute communication pendant un demi-siècle entre chercheurs de l'Est et de l'Ouest. C'est donc avec le plus grand intérêt que nous avons lu les présentations des pays baltes, de certaines minorités balkaniques et surtout des nombreuses minorités du nord-Caucase. Très rares sont les chercheurs capables de parler des musiques des Abkhazes, des Adighis (Tchèrquesses et Carbades), des Balkares, des Caratchèves, des Ossètes et des Tchétchènes.

En quelques pages pratiques, Brian Patrick Fox invite le lecteur à se familiariser avec la prononciation des lettres qui apparaissent dans les langues européennes. Ce guide, bien pensé, comporte toutefois quelques erreurs qu'il faudrait signaler dans un *errata*, avant la seconde édition. Page XXII, par exemple, le breton est dissocié des langues celtiques et le « ch » présenté comme caractéristique de l'écriture de la langue bretonne doit, en réalité, être lu « c'h ».

Pour toutes ces raisons, et pour d'autres encore, faire la synthèse de tous ces courants me paraissait un exercice fort délicat. A mon sens, les responsables ont évité le piège des particularismes. Au contraire, tout en donnant de nombreuses monographies dans la troisième partie, ils insistent sur une certaine unité continentale (y compris les Îles britanniques) en proposant toute une série d'articles de fond en première et deuxième partie.

Après une présentation par Timothy Rice (UCLA) de cette « unité et diversité », et un tour d'horizon des sources par James Porter, dix-neuf articles sont consacrés à des questions fondamentales, dont certaines sont peu traitées dans les autres volumes de la collection. Quelques sujets sont propres à l'Europe: « Archéologie de la musique en Europe », par Albrecht Schneider (Université de Hambourg), « La musique grecque ancienne », par Wanda Bryant (Sherman Oaks, Californie), « Histoire de la musique savante », (= *art music*), par David Schulenberg (Université du Dakota du Sud), « Notation et transmission dans l'histoire de la musique européenne », par Tilman Seebass (Innsbruck), « Le rôle de l'histoire dans la musique savante contemporaine », par Bruno Nettl (Université d'Illinois). D'autres s'inscrivent dans l'ensemble des problématiques de la recherche ethnomusicologique. Sous le titre *La compréhension de la pratique musicale et des idées sur la musique*, la deuxième partie réunit des articles parfois passionnants. On retrouve des thématiques habituelles, voire conventionnelles: James Porter: « Les genres vocaux »; Timothy Rice: « La danse »; Oskár Elschek (Institut de musicologie, Bratislava): « Les instruments de musique traditionnels »; Anne Caufriez (Bruxelles): « L'organologie et les instruments de musique traditionnels dans les musées ».

Plusieurs articles traitent de questions propres à la fin du XX[e] siècle, ou ayant été soulevées assez récemment: « Les voies de la transmission musicale », par Pandora Hopkins (Brooklyn College, NY); « Savoir local des genres et rôles musicaux », par Stephen Blum (Université de la ville de New York); « Genre sexuel et musique », par Ellen Koskoff (Université de l'école de musique Eastman, Rochester); « La musique populaire », par Marcello Sorce Keller (Pregassona, Suisse); « La musique rock », par Wanda Bryant; « La world music », par Timothy Rice; « Les musiques immigrées », par Elizabeth J. Miles (Los Angeles). Mais où sont les héritiers de Bartók, de Brailoiu? Pourquoi évacuer les questions de méthode, d'enquête contemporaine, de transcription, d'analyse? Quelle place réserve-t-on aujourd'hui aux mouvements de revival, à la création musicale, aux rapports entre l'oral et l'écrit, le populaire et le savant, le rural et l'urbain? Pourquoi ne pas laisser la parole aux acteurs, prendre en compte leurs discours, leurs productions musicales actuelles? L'Europe est la région du monde qui accueille le plus de musiciens traditionnels venus d'autres cultures. Le nombre de concerts et de festivals de musiques du monde ne cesse de croître, les publications scientifiques et de vulgarisation sont très nombreuses, le marché du disque spécialisé se développe, de même que les reportages télévisés hebdomadaires. Des milliers de musiciens professionnels se réclament des musiques traditionnelles en Europe. Une étude de ce phénomène de masse, qui s'est amorcé dans les capitales européennes il y a déjà un bon quart de siècle, eût été la bienvenue. Car un lecteur non averti aura tôt fait de considérer l'Europe comme une terre soit archaïque, soit ayant perdu tout lien avec les musiques traditionnelles.

Selon une formule désormais rodée, nous avons une liste précise des auteurs et de leurs organismes de tutelle, un glossaire, un index très détaillé, une bibliographie, un guide des sources sonores et des documents cinématographiques et vidéos. Les articles sont tous illustrés de documents photographiques d'assez bonne qualité, souvent inédits. La première de couverture trahit pourtant une

vision singulière de l'Europe: celle du touriste américain charmé par le kitsch des ruelles piétonnières entièrement restaurées, dans le quartier historique d'une vieille ville. En costume complet de travailleur, un peu trop propre, et qui rappelle le Woyzeck de Büchner avec sa casquette si caractéristique, un accordéoniste pose debout devant la fenêtre d'une librairie de Prague.

Après examen, on reconnaît aisément le n° 22 de la Golden Gässchen, cette «ruelle d'or» – où vivaient les alchimistes au temps de l'empereur allemand Rodolphe II (1576-1612) – le long du «fossé aux Cerfs» qui descend la colline surmontée de l'imposant château du Hradschin sur la rive gauche de la Moldau (Vltava en tchèque). Cette minuscule maison, qui abrita Franz Kafka entre 1916 et 1917, est aménagée en boutique littéraire. Elle voit passer plusieurs milliers de touristes chaque jour et, de ce fait, constitue un haut lieu stratégique pour les musiciens de rue. Nous sommes en pleine vision idyllique des descendants des migrants d'Europe centrale qui véhiculent ce type d'image dans les ensembles folkloriques d'Amérique du Nord. Choix sans doute avant tout commercial, qui choque l'ethnomusicologue mais qui résume bien l'intention éditoriale de toucher un public large.

Les transcriptions musicales sont claires et les cartes très lisibles. Le disque compact encarté offre 40 exemples d'inégale valeur provenant de sources diverses, parfois déjà publiées ailleurs. La part belle est faite aux Balkans (11 titres) et aux îles britanniques (5 titres), les autres pays n'ayant droit qu'à un seul titre. Les choix ne nous semblent pas toujours représentatifs, et tombent parfois dans le cliché (Ensemble d'Etat Albanais, chœur masculin portugais, groupe de yodlers autrichiens, trio de cors des Alpes, «Mon père a fait faire un étang», «Barbara Allen»...). Etait-il nécessaire de nous infliger ces orchestres folkloriques officiels? Etait-ce délibéré que de faire entendre les ballades les plus populaires des pays francophones et anglophones? Si ces exemples étaient destinés à illustrer un style, une époque, une idéologie, il fallait le rendre plus explicite. Quelques découvertes sauvent la mise: une danse féminine dans un établissement de bain turc, chantée par une femme s'accompagnant au tambourin *djare*; un *lilting* irlandais sur la *jig* «All the ways to go»; un chant de marin par un maçon danois né en 1878; une polyphonie vocale féminine lettone avec bourdon mobile; un chant de moisson polyphonique biélorusse; un chant de circoncision des Malisori, minorité albanaise musulmane du Montenegro; une émouvante berceuse bosniaque: un chant cypriote accompagné aux violon, *lauto* et *tampoutsia*.

Pourtant, un sentiment d'inachevé domine au terme de ma lecture. Il vient de l'absence scandaleuse de spiritualité. Aucun mot sur le sens religieux des Européens, alors que pour un Oriental ou un Africain, l'Europe apparaît comme balisée de milliers de crucifix et d'églises, que les fêtes cycliques et calendaires sont à dominante religieuse et qu'une grande partie du répertoire vocal monodique et polyphonique entretient des rapports étroits avec les traditions religieuses. Mis à part un psaume ukrainien, ce ne sont que danses, pièces instrumentales et chants profanes. Ce vide, particulièrement choquant pour qui enchaîne cette lecture avec la livraison sur l'Asie du Sud est-il conscient? Est-ce le résultat d'un intégrisme laïque d'autant plus convenu qu'une grande partie de l'Europe vécut sous des régimes

communistes au XX[e] siècle ? Est-ce par aveuglement, dû aux convictions personnelles de la majorité des scientifiques ? Il serait peut-être bon de réfléchir sur les limites de notre objectivité vis-à-vis de notre propre terrain, limites qu'il nous arrive, par ailleurs, de définir pour justifier de nos investigations outre-mer. A quand une publication accessible chinoise, indonésienne, japonaise, indienne ou africaine sur les traditions musicales européennes ?

Il ressort que cet ouvrage renferme d'utiles généralités sur l'ensemble des cultures musicales d'Europe. Quoique parfois superficielles, elles renseigneront le néophyte, agaceront occasionnellement le spécialiste, mais resteront, grâce à l'important matériel d'informations qu'elles réunissent, indispensables à tout commencement de recherche et à son approfondissement.

Vol. 5 : *South Asia : The Indian Subcontinent* (Asie du Sud : Le sous continent indien), par Alison Arnold. 2000, 1077 p. + CD encarté.

Très attendue, cette livraison touche à un domaine immense, peut-être le plus varié et le plus fécond de la planète, tant par sa diversité, par l'énorme quantité de ses productions musicales, chorégraphiques, théâtrales, cinématographiques en tout genre, que par l'épaisseur historique de ses traditions savantes et l'influence de ses religions et cultures dans toute l'Asie, et même bien au-delà. Foyer à partir duquel se sont diffusés de très grands courants de pensée comme l'hindouisme et le bouddhisme – et plus récemment la non-violence – cette région connaît un rayonnement exceptionnel. Que seraient le *reamker* thaï, le *wayang wong* balinais ou le *wayang golèk* balinais sans le Ramayana ? Ne parle-t-on pas de langues indo-européennes ? A-t-on mesuré l'impact des traditions tsiganes, pour partie originaires du nord de l'Inde, qui irriguent les musiques populaires d'Europe. Transition facile mais nécessaire tant l'épanouissement de dizaines de cultures musicales sont redevables aux théoriciens et praticiens de l'Inde. Par Asie du Sud on entend une très vaste région, la plus peuplée du monde, qui englobe, outre l'Inde et son milliard d'habitants, le Pakistan, l'Afghanistan, le Népal, le Bhutan, le Bangladesh et le Skri Lanka. Pays auxquels il convient d'ajouter ceux qui accueillent une importante diaspora depuis le milieu du XIX[e] siècle : Royaume-Uni, Amérique du Nord, Afrique du Sud, mais aussi Trinidad, La Martinique, La Guyane, La Réunion, et les îles Fiji.

Couvrir un tel champ demande une importante mobilisation de compétences. Déjà les dictionnaires et encyclopédies musicales du début du XX[e] siècle attribuaient aux musiques de l'Inde, au sens large, une place prépondérante, la dernière édition du Grove's y consacrant un article d'une centaine de pages, fait unique pour une encyclopédie. Ici l'ambition est encore plus grande. Pour ce faire, Alison Arnold, de l'Université de la Caroline du Nord, a rédigé quatre des soixante dix-sept articles et a bénéficié du concours de 67 auteurs, dont 45 Nord-Américains, 8 Anglais, Australiens et Néo-Zélandais, 7 Européens continentaux et 6 Indiens, Pakistanais ou Bengali.

Contrairement à la plupart des volumes de l'encyclopédie Garland, celui-ci est pour les deux-tiers consacré à des études thématiques et théoriques qui apportent

un éclairage appréciable aux problématiques soulevées par le terrain. Dans l'introduction, Lewis Rowell (Université d'Indiana) s'attaque aux traités anciens en insistant sur le fait que, à l'inverse des musiques savantes occidentales, l'oralité a su maintenir vivantes des pratiques musicales qui remontent à 2000 ans. Ces écrits montrent le haut degré de conscience des érudits indiens sur leurs propres pratiques, précédant à maintes reprises les découvertes européennes médiévales (classification instrumentale, classification des échelles, théorie sur le rythme, solmisation, pédagogie, etc.). Un tableau synthétique présente les catégories musicales et leurs dérivées à partir du mot *sangîta* (littéralement «chanter ensemble» = musique), terme qui rappelle le *concentus* latin. On oppose la musique «classique» à la «provinciale», la «rituelle» à la «circonstancielle». Sont explorées des notions fondamentales comme la mélodie (*gîta*), le mouvement (*nrtta*), la hauteur (*svara*), le rythme (*tâla*), etc. Communément, l'année 1300 est admise comme un repère commode dans l'histoire de l'évolution de ces musiques. C'est pourquoi Robert Simms (Université de Toronto) livre une étude sur le savoir académique depuis cette date. Celle-ci marque la rupture entre celui du Nord, dit hindoustani, fortement influencé, depuis le XII[e] siècle, par les cultures musulmanes, notamment persanes, et celui du Sud, dit carnatique. Simms distingue cinq périodes. De 1300 à 1550, où les textes portent sur des commentaires variés du Sangîtaratnâkara («mine de joyaux de musique»), important traité du XIII[e] siècle que l'on doit à Sarngadeva. Huit principaux écrits sont retenus, rédigés en sanscrit mais aussi en persan et en hindi. La seconde période, de 1550 à 1780 connaît un peu plus de textes, mettant en avant le fait que l'écart entre les styles hindoustani et carnatique se creuse. La classification des *râga* s'accompagne désormais d'une riche iconographie. De 1780 à 1900, l'influence européenne se fait sentir et, inversement, les premiers Européens s'intéressant de près aux musiques de l'Inde apparaissent, comme ce fameux juge de Calcutta, Sir William Jones (1746-1794). De 1900 à 1960, les recherches s'intensifient sous l'influence prépondérante du grand spécialiste de la musique hindoustani, Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936), qui appliqua à son domaine les méthodes musicologiques européennes d'alors, et, fait nouveau, utilisa la langue marathi dans ses écrits. Jusqu'au milieu du XX[e] siècle, la recherche occidentale resta principalement britannique. A partir des années 1940, des personnalités comme Jairazbhoy, Stone, et Alain Daniélou, entreprennent des études analytiques, philosophiques et religieuses et diffusent leurs travaux au-delà de la confidentialité des milieux musicaux et hindous. Depuis une cinquantaine d'années, les ethnomusicologues du monde entier portent leurs regards vers ce sous-continent, constituant des archives sonores et visuelles, certains s'initiant au chant, au jeu instrumental ou à la danse, développant en particulier la notion de bimusicalité. Les sujets de prédilection portent sur l'histoire générale, la théorie, la musique instrumentale, les répertoires, l'analyse explicative de pièces classiques, les musiques non classiques (dévotionnelle, folklorique, populaire).

La deuxième partie de l'ouvrage offre une somme d'articles, regroupés en huit chapitres, très documentés, d'une écriture dense et précise (héritage de la clarté du sanscrit ?). A tout seigneur tout honneur, *les traditions classiques* ouvrent le bal dans un ordre sans surprise où alternent hindoustani et carnatique à travers le *râga*, le *tâla*, la musique vocale, la musique instrumentale.

La musique dans la religion et le rituel suit la même alternance avec des études plus particulières sur le « Chant védique », par Wayne Howard (Winona, Mississipi), les « Rituels saisonniers et de passage », par Richard K. Wolf (Harvard), « Musique et transe », par David Roche (Université d'État de Sonoma, Californie).

La *culture matérielle musicale* traite des « Sources visuelles », par Bonnie C. Wade (Berkeley), des « Peintures de *râgmâlâ* » – sortes d'icônes consacrés aux *râga*, depuis le XV[e] siècle – par John Andrew Greig (Washington), « Les instruments et leur mode de classement », par Reis Flora (Université Monash, Australie), Allyn Miner (Université de Pennsylvanie) et David B. Reck (Amherst College, Massachusets).

La musique et l'organisation sociale, au Nord, par Robert Ollikala (Conservatoire Algoma, Ontario), et au Sud, par T. Sankaran (Chennai, Inde) et Mathew Allen (Wheaton College, Massachusetts), comprend également « Les artistes régionaux castés et leurs patrons », par Gordon R. Thompson (Skidmore College, état de New York), « Les femmes et la musique », par Jennifer C. Post (Middlebury College, Vermont), « Les artistes populaires et leurs auditoires », par Gregory D. Booth, (Université d'Auckland), et « Musique et nationalisme », par Charles Capwell (Université d'Illinois à Urbana-Champaign).

L'apprentissage et la transmission, présente les institutions du Nord, par Andrew Burton Alter (Université de Nouvelle Angleterre, Armidale, Australie) et du Sud, par N. Ramanathan (Université de Madras). La relation disciple-maître, qui fit couler beaucoup d'encre en Occident, le personnage du gourou étant interprété de manières diverses, parfois fantaisiste, est décrite avec érudition par Stephen Slawek (Université du Texas). Plus original, Ashok D. Ranade (Mumbai, Inde) s'intéresse à la transmission des musiques non classiques, mettant l'accent sur l'importance de l'oralité – la mémorisation des *sûtra* et leur usage dans la vie quotidienne, par exemple –, du verbe inaltérable, notamment dans les incantations de *mantra*, de l'importance du rituel, du rapport oral/écrit. La communication des connaissances utilise des vecteurs variés : le geste, la tenue vestimentaire, la langue, l'émotion, la prose ou la poésie, la danse, etc. Dans une société de castes où les spécialisations professionnelles sont très courantes, les fortes traditions familiales entraînent une fréquente filiation parentale (comme la dynastie Malwa au Madhya Pradesh), qui s'observe partout, avec une lisibilité plus particulière au Rajasthan.

Musique, danse et drame, regroupe trois articles sur le théâtre, par Ashok D. Ranade, la danse au Nord, par Mekhala Devi Natavar (Université Duke, Caroline du Nord) qui s'associe à Saskia Kersenboom (Université d'Amsterdam) pour la danse au Sud.

Les média et les échanges musicaux contemporains, font état des archives, écrits et enregistrements, par Brian Q. Silver (Washington). Alison Arnold parle des musiques de film au Nord, et Paul D. Greene (Université de l'État de Penn, Pennsylvanie) au Sud. Ce dernier ajoute un second article sur les musiques de variété au sud, laissant à Peter Manuel (Collège John Jay, New York) le même sujet pour le Nord. Il va sans dire que les musiques d'Asie du Sud, en particulier les musiques classiques indiennes, rencontrent un énorme succès en Occident. L'interaction entre

musiciens de l'Ouest et de l'Inde remonte au début du XIX[e] siècle[2] et s'intensifie tout au long du XX[e] siècle. Les tournées de concert de musique indienne sont désormais monnaie courante en Europe et en Amérique du Nord. Le sitar, les tablas, voire les six grands styles de danse classiques: *bharatanâtyam, kathak, kuchipudi, odissi, manipuri, mohiniattam*, sont couramment enseignés jusque dans certaines villes de province. A l'inverse, des influences occidentales se font profondément sentir tant dans l'instrumentarium indien (harmonium et cornemuse mais aussi mandoline et clavecin au Nord, violon au Sud) que dans l'emprunt musical mélodique (introduction de thèmes du répertoire classique européen chez certains maîtres de l'improvisation). Quelques personnalités comme Ravi Shankar connaissent une notoriété mondiale. Tout comme la musique savante occidentale tend vers un mode d'expression universel, les musiques classiques de l'Inde ne sont plus l'apanage des Indiens eux-mêmes. La globalisation fait accélérer le mouvement, qui se manifeste jusque dans les endroits les plus reculés de la planète. Les maîtres du sitar, par exemple, ne sont plus rares en Occident. Par ailleurs, j'ai moi-même pu mesurer les effets des musiques de films indiens sur le répertoire des musiciens Roms des Balkans.

La musique et la diaspora de l'Asie du Sud, pourrait constituer à elle-seule un ouvrage complet, tant les mouvements de populations venant d'Asie du Sud ont favorisé l'éclosion de nombreuses et fortes colonies, presque partout dans le monde. Page 570, un planisphère annonce des chiffres qui parlent d'eux-mêmes. En sus des pays d'accueil cités plus haut, et qui font l'objet d'articles, il faut compter 1,170 million d'émigrés en Malaisie, 700 000 à l'île Maurice, 421 000 au Venezuela, 382.000 dans les Emirats Arabes Unis, 330 000 en Birmanie et encore à Singapour, Indonésie, Australie, Nouvelle-Zélande, Philippines, Hong Kong, les pays arabes du golfe, l'Irak, la Libye, l'Afrique subsaharienne anglophone, le Surinam, Belize, la Jamaïque, plus de 100 000 au Pays-Bas, en Allemagne, France, Espagne... La première vague d'émigration remonte à la moitié du XVIII[e] siècle. Elle est le fait des politiques impérialistes européennes à la recherche d'une main-d'œuvre de substitution à celle que leur fournissait l'esclavage, en direction des Antilles, des colonies de l'Océan Pacifique et de l'Océan Indien. A partir de la seconde génération, émergent des expressions musicales reflétant l'identité des descendants d'émigrants. De telles productions combinent les styles populaires du nouveau pays avec des éléments musicaux caractéristiques des lieux d'Asie du Sud d'où sont originaires les parents ou grand-parents.

En 333 pages, la troisième partie passe en revue les 27 régions de ce sous-continent, prenant soin au passage de ménager les susceptibilités politiques – le Penjab est traité par Joyce Middlebrook (Brownsville, Californie) dans le chapitre «Inde du Nord-Ouest» et par Adam Nayyar (Islamabad) dans celui sur le «Pakistan» – . Le découpage régional est le suivant: Inde du Nord-Ouest (Gujarat, Rajasthan, Penjab), Inde du Nord (Uttar Pradesh, Mithila) , Himalaya (Cachemire, Népal), Inde centrale (Madhya Pradesh, Maharashtra, Orissa, Goa), Pakistan (Baloutchistan, Province frontalière du nord-ouest, Régions du Nord-Est), Afghanistan (Ouest, Nord, Sud-est), Bangladesh et Bengale occidental, Inde du Sud (Karnataka,

[2] En 1834 déjà, le capitaine A.N. Willard, publie un traité sur la musique indienne.

Andhra Pradesh, Tamil Nadu, Kerala), Sri Lanka. Ces régions sont traitées sous forme de monographies, mis à part cinq contributions thématiques: «La culture tibétaine en Asie du Sud», par Mireille Helffer (Musée de l'Homme), «Musique, état et islam», au Pakistan, par Regula Burckhardt Qureshi (Université d'Alberta, Canada), «La musique dévotionnelle», au Pakistan, par Hiromi Lorraine Sakata (UCLA), «La musique et l'état», en Afghanistan, par John Baily (Collège Goldsmith, Londres), «Musique et genre sexuel», en Afghanistan, par Veronica Doubleday (Brighton, GB).

Le disque compact donne une sélection de trente-quatre titres qui tiennent la gageure de fournir des exemples significatifs dans un laps de temps, somme toute, très court eu égard à la durée habituelle des pièces traditionnelles, du grand répertoire tout au moins. A peine a-t-on le temps de s'installer dans un *râga* que le morceau s'éteint dans les limbes du «shuntage». Il n'empêche que les pièces, toutes accompagnées d'un petit commentaire analytique, repris en jaquette, s'écoutent avec grand plaisir. D'autant que tous les enregistrements sont d'excellente qualité technique. La famille Misra, Ishvar Lal et Lalmani, de Bénarès, Nord de l'Inde, est à l'honneur, qui a droit à trois plages pour présenter quelques aspects de la musique classique hindoustani. Elle n'est, bien entendu, pas seule. Deux brahmanes récitent un texte du *Rgveda*. Il y a des chants de dévotion (Guyane, Rajasthan), de funérailles (chez les Koba, au Sud), de possession spirituelle (Rajasthan), de cour, sur le mode antiphonaire (Orissa). Un chant épique d'Andhra Pradesh et un chant dit *gî gî* du Karnataka, avec son refrain caractéristique. On peut également entendre un *tânam* instrumental et un *kriti* vocal carnatiques, un solo de tambour en tonneau *mridangam*, un autre à la flûte double *jodiyâ pâwâ*. La danseuse Archana Joglekar récite avec une grande précision une spectaculaire série de *bol*. La musique de la minorité catholique a aussi sa place, avec notamment ce chant pour la danse *deckni*, de Goa, qui rappelle étrangement un chant d'amour italien (y compris le contrechant en tierces parallèles avec broderies mélodiques et soutien à la mandoline), le tout sur un rythme de danse d'Amérique latine avec guitare, violon et tambour de basque. Le Baloutchistan est illustré par un très beau solo de *bênjo*, cithare de 28 à 32 cordes et deux chanterelles, joué à l'aide d'un plectre de plastique, ainsi que par un troublant *sot*, court chant de mariage dont les onomatopées vocalisées rappellent le *bögö* des Tsiganes Vlax de Hongrie. Deux enregistrements viennent d'Afghanistan. L'un, inédit, date de 1996 et fut probablement réalisé dans des conditions difficiles, vu le drame que connaît aujourd'hui ce pays.

De tous les volumes de l'Encyclopédie Garland, celui-ci – et les exemples sonores renforcent cette impression – est le plus orienté vers la spiritualité. Ce sens du sacré, qui transparaît si fortement au quotidien dans l'Asie du Sud, est ici présent à travers un chant soufi du rituel *mehfil* au Cachemire, interprété avec une grande profondeur, de même que le chant du drame dansé *ghâtu* des Gurung au Népal. Chandana Majumdar, petite-fille d'un *baul* bien connu au Bengale, interprète le début d'un magnifique chant du Bangladesh: «L'âme humaine, un mystérieux oiseau».

Un «guide des publications» établit une distinction entre les travaux de référence, les ouvrages généraux, les très nombreux travaux sur le Nord, ceux portant sur le Sud, le drame dansé et la diaspora de l'Asie du Sud. Des centaines de titres

dans le « guide des enregistrements » et celui, plus modeste, des films et vidéos, complètent cette somme. Tout ceci, suivant un ordre alphabétique retrouvé après les égarements du volume 9, et c'est tant mieux. S'il faut formuler un regret, ce serait celui de la part relativement faible laissée aux minorités, si ce ne sont de courts paragraphes ici et là sur les « tribal music ». De plus, et ceci est une tendance générale en ce XXIe siècle naissant, l'analyse musicale, n'est plus la vache sacrée, si j'ose dire, qu'elle fut naguère dans la recherche ethnomusicologique. Les transcriptions musicales se font même très rares. Peut-on vraiment s'en passer pour indiquer l'accord et la tessiture d'un instrument, une échelle, un fragment mélodique, un rythme, une orchestration, une structure formelle ? Les présentations des systèmes hindoustani et carnatique (*râga* et *tâla*) sont pratiquement les seules à donner de claires explications visuelles, sans pour autant négliger la notation indienne conventionnelle adaptée en caractères latins. Schémas, dessins et graphiques font cruellement défaut. Ils auraient, par endroits, avantageusement remplacé certaines photographies de médiocre qualité. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir repris la célèbre classification qui inspira von Hornbostel, en lui donnant des illustrations prises dans le vaste instrumentarium local ? Ceci aurait rendu encore plus intelligible cette excellente introduction aux musiques de l'Asie du Sud, que je recommande chaleureusement à tout un chacun.

Yves Defrance

Jean-Michel BEAUDET: *Souffles d'Amazonie les orchestres* tule *des Wayãpi.* Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997. Collection « Hommes et Musiques ».

L'ouvrage de Jean-Michel Beaudet, paru dans la collection « Hommes et musiques » (Société d'ethnologie, avec le concours de la Société française d'ethnomusicologie), apporte une importante contribution à la connaissance que nous avons des musiques amérindiennes des basses terres du continent sud-américain. Cet ouvrage, assez court (environ 200 pages, accompagné d'un intéressant CD comprenant 19 extraits musicaux), est la version revue et corrigée d'une thèse de 3e cycle soutenue en 1983 à l'Université Paris X. S'écartant d'une musicologie seulement préoccupée de la description des formes, Beaudet donne à son projet une dimension réellement anthropologique. Dans son introduction, l'auteur affiche deux objectifs: le premier est de décrire, par une fine ethnographie, le monde sonore des orchestres de clarinettes alternants *tule* des Wayãpi de Guyane française (groupe linguistique Tupi-Guarani), le second est d'ordre méthodologique: « Comment chaque mise en œuvre d'une musique contribue-t-elle à former et orienter la société ? » (p. 17). Disons tout de suite que ces deux objectifs sont clairement atteints, même si, bien sûr, les réponses à cette question ne sauraient épuiser le sujet.

Souffles d'Amazonie est un texte dense, consistant, basé sur une expérience ethnographique et personnelle qui s'étale sur une vingtaine d'années. L'intimité de

dans le « guide des enregistrements » et celui, plus modeste, des films et vidéos, complètent cette somme. Tout ceci, suivant un ordre alphabétique retrouvé après les égarements du volume 9, et c'est tant mieux. S'il faut formuler un regret, ce serait celui de la part relativement faible laissée aux minorités, si ce ne sont de courts paragraphes ici et là sur les « tribal music ». De plus, et ceci est une tendance générale en ce XXIe siècle naissant, l'analyse musicale, n'est plus la vache sacrée, si j'ose dire, qu'elle fut naguère dans la recherche ethnomusicologique. Les transcriptions musicales se font même très rares. Peut-on vraiment s'en passer pour indiquer l'accord et la tessiture d'un instrument, une échelle, un fragment mélodique, un rythme, une orchestration, une structure formelle ? Les présentations des systèmes hindoustani et carnatique (*râga* et *tâla*) sont pratiquement les seules à donner de claires explications visuelles, sans pour autant négliger la notation indienne conventionnelle adaptée en caractères latins. Schémas, dessins et graphiques font cruellement défaut. Ils auraient, par endroits, avantageusement remplacé certaines photographies de médiocre qualité. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir repris la célèbre classification qui inspira von Hornbostel, en lui donnant des illustrations prises dans le vaste instrumentarium local ? Ceci aurait rendu encore plus intelligible cette excellente introduction aux musiques de l'Asie du Sud, que je recommande chaleureusement à tout un chacun.

Yves Defrance

Jean-Michel BEAUDET: *Souffles d'Amazonie les orchestres* tule *des Wayãpi.* Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997. Collection « Hommes et Musiques ».

L'ouvrage de Jean-Michel Beaudet, paru dans la collection « Hommes et musiques » (Société d'ethnologie, avec le concours de la Société française d'ethnomusicologie), apporte une importante contribution à la connaissance que nous avons des musiques amérindiennes des basses terres du continent sud-américain. Cet ouvrage, assez court (environ 200 pages, accompagné d'un intéressant CD comprenant 19 extraits musicaux), est la version revue et corrigée d'une thèse de 3e cycle soutenue en 1983 à l'Université Paris X. S'écartant d'une musicologie seulement préoccupée de la description des formes, Beaudet donne à son projet une dimension réellement anthropologique. Dans son introduction, l'auteur affiche deux objectifs: le premier est de décrire, par une fine ethnographie, le monde sonore des orchestres de clarinettes alternants *tule* des Wayãpi de Guyane française (groupe linguistique Tupi-Guarani), le second est d'ordre méthodologique: « Comment chaque mise en œuvre d'une musique contribue-t-elle à former et orienter la société ? » (p. 17). Disons tout de suite que ces deux objectifs sont clairement atteints, même si, bien sûr, les réponses à cette question ne sauraient épuiser le sujet.

Souffles d'Amazonie est un texte dense, consistant, basé sur une expérience ethnographique et personnelle qui s'étale sur une vingtaine d'années. L'intimité de

l'auteur avec son terrain transpire à chaque page, bien que le style retenu résiste – heureusement à notre goût – aux sirènes d'un post-modernisme par trop narcissique.

Le premier chapitre, après une brève mais suffisante présentation de la situation géographique, historique et sociale des Wayãpi, dresse un panorama des univers sonores de ce peuple, «de la séduction à la guerre». L'auteur propose en effet un morphisme (représenté par un graphe p. 44) associant à une ou plusieurs productions musicales une sphère sociale d'attribution. On a ainsi:

- les musiques individuelles associées à la famille nucléaire: airs de flûte solo, chants d'amour et berceuses, lamentations funèbres;
- les musiques des «factions», unités sociopolitiques comprises dans un village: suite pour flûte de Pan, les douze suites *tule* que l'auteur va étudier précisément par la suite;
- les danses chantées associées à la communauté villageoise tout entière;
- les chants de guerre, associés de façon plus lâche à l'ensemble de l'ethnie.

Enfin, les productions sonores chamaniques sont présentées en une page (42-43), ce qui nous semble trop court lorsque l'on connaît l'importance du chamanisme dans les sociétés amérindiennes des Basses Terres (voir par exemple Viveiros de Castro 1986). De même, la place de ces musiques dans le graphe de la page 44, traversant en quelque sorte l'espace sociomusical, aurait sans doute mérité plus d'explications.

Le chapitre se termine avec une excellente approche des instruments – dans leur immense majorité des aérophones – et des formes vocales, de leur usage et de leurs timbres, venant renforcer la pertinence de l'analyse des correspondances sociales/musicales déjà soulignée.

Le deuxième chapitre, «Les clarinettes et leur son, le jeu et la danse», commence par une présentation générale des clarinettes de type *tule* dans les basses terres: «l'objet «grande clarinette» est largement répandu dans toute la zone amazonienne, [...] les *tule* wayãpi appartiennent à une organisation orchestrale (parties entrecroisées, alternance) elle aussi largement répandue dans cette région» (p. 65). On rappelle bien sûr que chaque instrument ne peut jouer qu'une seule note, ce qui impose le hoquet pour une organisation mélodique.

Tule désigne pour les Wayãpi (comme chez leurs cousins Asurini do Xingu) à la fois l'instrument et le répertoire. La description organologique, minutieuse, est suivie d'une étude acoustique illustrée de sonagrammes: elle met en évidence la richesse des harmoniques (plus de cinquante) et la qualité de timbre qui donne toute sa pâte sonore aux ensembles de *tule*. La danse, comme toujours collective chez les Wayãpi, est exécutée sous forme de chaîne, avec des mouvements synchrones des danseurs. Une courte illustration présente une notation Laban des mouvements. Une intéressante remarque clôt le chapitre: par leurs trajets dans l'espace de la danse, les musiciens déterminent des modifications de l'espace sonore, créant ainsi des effets dynamiques pour les spectateurs, alors que la production sonore des instruments est justement stable sur ce plan.

Le troisième chapitre, «L'agencement musical des *tule*, une alternance», explore les dimensions formelles de la musique, en la mettant systématiquement en per-

spective avec la dimension sociale de la performance: «Ainsi, dans une soirée de *tule* se réaffirme un mouvement qui, à partir du son, produit et expose de l'intégration sociale» (p. 122).

Les orchestres rassemblent une dizaine de musiciens, qui se répartissent en sections selon le principe d'un jeu en hoquet: *ta'i*, jouée par le seul maître de la danse *iya, yakãngapiya, mite, mãmã*. L'analyse formelle (p. 95-106), basée sur la transcription de quelques pièces, conduit à une structure type: (i) + n[A + B] +z, où (i) désigne l'introduction, n l'itérateur, A le motif caractéristique de la pièce, B celui de la suite et z la formule conclusive. La comparaison avec les versions chantées - et les difficultés qu'elle suscite, sont évoquées; puis vient une analyse précise des échelles, associée via l'exégèse *wayãpi*, aux timbres. La répétition de formules est présentée comme structurant divers espaces sociaux-esthétiques: «Une pièce musicale, comme les motifs tressés des objets domestiques (paniers, tamis, [...]), ne décrit pas un sujet/thème de la pièce au long de tout l'espace sonore ou visuel qui lui est imparti, mais répète un nombre théoriquement illimité de fois une même image stylisée et courte» (p. 115). On regrettera, malgré la pertinence des analyses, deux choses dans ce chapitre: d'une part, peu de transcriptions sont fournies, alors qu'elles figuraient en nombre dans la thèse de 1983 dont est issu ce livre: le lecteur formaliste se référera donc à cette dernière. D'autre part, les analyses formelles sur la syntaxe de musiques extrêmement proches (*tule* asurini) ont été ignorées, de même qu'une étude expérimentale sur la pertinence de la dimension du timbre dans les orchestres de *tule* (Estival 1991, 1993, 1994). Une comparaison, voire une discussion des méthodes, avec ces analyses des musiques des «cousins» des Wayãpi (les Asurini du Xingu sont un groupe Tupi-Guarani, vivant aujourd'hui dans la région d'où partirent sans doute les Wayãpi au XVII[e] siècle) eut pourtant été féconde et éclairante: elle sera de toutes façons nécessaire dans le cadre régional amazonien.

C'est sans doute avec le dernier chapitre, «Actes de musique», que l'ouvrage de Beaudet s'approche le mieux du projet d'anthropologie musicale proposée dans son introduction. Il y est montré que les musiques wayãpi caractérisent un état de la personne, mais aussi le passage d'un état à l'autre: «de célibataire à père de famille, d'individu à membre du groupe, de membre d'une faction à acteur de l'unité villageoise [...]» (p. 136). Les paragraphes suivants, «Musique et nature, un jeu dangereux» (p.137-142), «le risque» (p. 143-147), «les femmes, les *tule* et les mythes» (p.148-156), et enfin «histoire et politique» (p. 156-168) donnent des analyses fines des thèmes abordés, avec une ouverture au comparatisme amazonien. On eût peut-être souhaité que certains aspects – en particulier les rapports entre réseaux de parenté, factions et performance musicale – soient plus développés. Chacun de ces paragraphes, quoi qu'il en soit, pourrait faire l'objet d'un chapitre, tant on sent que l'auteur, par sa remarquable profondeur ethnographique, peut alimenter les réponses à la question de la page 17 précédemment citée.

En résumé, *Souffles d'Amazonie* fait partie des ouvrages nécessaires pour qui s'intéresse aux mondes sonores amérindiens; pour l'ensemble des ethnomusicologues, il constitue un exemple de ce qui peut être entrepris dans la problématique de la collection: *Hommes et Musiques*.

Jean-Pierre Estival

Références

BEAUDET Jean-Michel
1983 *Les orchestres de clarinettes* tule *de Wayãpi de l'Oyapock*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris X.

ESTIVAL Jean-Pierre,
1991 «La musique instrumentale dans un rituel arara de la saison sèche (Para, Brésil)». *Journal de la société des Américanistes* LXXVII: 125-156.
1993 «Quelques aspects des polyphonies instrumentales *tule* des Asurini du Moyen-Xingu». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: 163-179.
1994 *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil)*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris X.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo B.
1986 *Arawété: Os deuses canibais.* Rio de Janeiro: Zahar.

Maya ROY: *Musiques Cubaines.* Paris: Cité de la Musique/Arles: Actes Sud, collection «Musiques du Monde», 1998. 190 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, bibliographie, discographie sélective, glossaire des termes vernaculaires et musicaux, un disque compact de 20 titres commentés (réédité en juin 2001).

Disons-le d'entrée de jeu: ce livre est un bon livre. Et ce n'était pas évident de prime abord car, comme de nombreux autres volumes de la collection «Musiques du Monde» des éditions Cité de la Musique/Actes Sud, l'ouvrage *Musiques Cubaines* est une gageure en soi: réunir, en 190 pages de petit format, un panorama quasi exhaustif d'une culture musicale dans sa réalité souvent hétérogène, avec un souci didactique pour les lecteurs moins avertis, n'est pas chose aisée.

S'atteler à la tâche de décrire ces *Musiques Cubaines*, leurs origines, leurs influences et leurs ramifications, était donc une entreprise ambitieuse que Maya Roy a su maîtriser avec clarté et précision. A une époque où, sans trop de discernement, la «musique latine» submerge une fois de plus les tubes cathodiques, les pistes de danse et les bacs des disquaires, elle nous livre un texte éclairant, concis et complet malgré l'étendue du domaine, et d'une extrême richesse d'informations sans pour autant être de lecture difficile ou sédative.

Devant un champ d'étude aussi vaste, l'auteure a pris le parti de «traiter essentiellement des musiques d'expression populaire...» (p. 11), et de laisser consciemment dans l'ombre «l'existence d'une musique de concert spécifiquement cubaine, qui se cristallise au milieu du XIX^{e} siècle autour de l'émergence du sentiment national, et dont la cubanité se nourrit précisément de l'intégration de motifs empruntés à des musiques populaires déjà métissées» (*ibid.*). Bien que la simple évocation du thème attise la curiosité, la suite du livre convaincra le lecteur qu'il n'était en effet nul besoin d'en rajouter. Après la récente réédition de ce volume (juin 2001), y aurait-il là matière à un *Musiques Cubaines: Vol. II*? En attendant, ce premier volume est déjà une véritable petite encyclopédie des musiques populaires de Cuba.

Références

BEAUDET Jean-Michel
1983 *Les orchestres de clarinettes* tule *de Wayãpi de l'Oyapock*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris X.

ESTIVAL Jean-Pierre,
1991 «La musique instrumentale dans un rituel arara de la saison sèche (Para, Brésil)». *Journal de la société des Américanistes* LXXVII: 125-156.
1993 «Quelques aspects des polyphonies instrumentales *tule* des Asurini du Moyen-Xingu». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: 163-179.
1994 *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil)*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris X.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo B.
1986 *Arawété: Os deuses canibais.* Rio de Janeiro: Zahar.

Maya ROY: *Musiques Cubaines.* Paris: Cité de la Musique/Arles: Actes Sud, collection «Musiques du Monde», 1998. 190 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, bibliographie, discographie sélective, glossaire des termes vernaculaires et musicaux, un disque compact de 20 titres commentés (réédité en juin 2001).

Disons-le d'entrée de jeu: ce livre est un bon livre. Et ce n'était pas évident de prime abord car, comme de nombreux autres volumes de la collection «Musiques du Monde» des éditions Cité de la Musique/Actes Sud, l'ouvrage *Musiques Cubaines* est une gageure en soi: réunir, en 190 pages de petit format, un panorama quasi exhaustif d'une culture musicale dans sa réalité souvent hétérogène, avec un souci didactique pour les lecteurs moins avertis, n'est pas chose aisée.

S'atteler à la tâche de décrire ces *Musiques Cubaines*, leurs origines, leurs influences et leurs ramifications, était donc une entreprise ambitieuse que Maya Roy a su maîtriser avec clarté et précision. A une époque où, sans trop de discernement, la «musique latine» submerge une fois de plus les tubes cathodiques, les pistes de danse et les bacs des disquaires, elle nous livre un texte éclairant, concis et complet malgré l'étendue du domaine, et d'une extrême richesse d'informations sans pour autant être de lecture difficile ou sédative.

Devant un champ d'étude aussi vaste, l'auteure a pris le parti de «traiter essentiellement des musiques d'expression populaire...» (p. 11), et de laisser consciemment dans l'ombre «l'existence d'une musique de concert spécifiquement cubaine, qui se cristallise au milieu du XIX^{e} siècle autour de l'émergence du sentiment national, et dont la cubanité se nourrit précisément de l'intégration de motifs empruntés à des musiques populaires déjà métissées» (*ibid.*). Bien que la simple évocation du thème attise la curiosité, la suite du livre convaincra le lecteur qu'il n'était en effet nul besoin d'en rajouter. Après la récente réédition de ce volume (juin 2001), y aurait-il là matière à un *Musiques Cubaines: Vol. II*? En attendant, ce premier volume est déjà une véritable petite encyclopédie des musiques populaires de Cuba.

Même pour l'aficionado, cet univers musical est un dédale de styles, de rythmes, de compositeurs et d'interprètes de référence, de formations orchestrales et de régionalismes où l'on se perd aisément. C'est que les différentes traditions qui l'ont nourri à travers l'histoire, les nombreux développements qui se sont produits au sein même de la culture cubaine, ou le rayonnement international qu'il a pu avoir, en ont fait un univers protéiforme d'une complexité extraordinaire.

Afin de saisir cette complexité, l'introduction nous rappelle la diversité des sources culturelles qui ont créé ces musiques. Les premiers colons (env. 1511) sont eux-mêmes originaires d'une Espagne aux visages multiples. Andalous, Castillans, Basques ou émigrés de l'Estrémadure, de la Navarre ou encore des îles Canaries, ils apportent avec eux leurs instruments de musique, leurs danses, leurs répertoires et formes poétiques propres, encore rejoints au XIX[e] siècle par des Catalans, des Asturiens ou des Galiciens. Militaires, bureaucrates royaux ou hommes d'église, ceux-ci entretiennent donc tout d'abord les musiques de cour, les musiques militaires ou religieuses. D'autre part, la bourgeoisie créole urbaine qui prend son essor au XVIII[e] siècle généralisera quant à elle les musiques de divertissement. Et les manifestations populaires, tels le théâtre de rue et le théâtre bouffe qui accompagnent les célébrations religieuses comme la Fête-Dieu, contribueront elles aussi à conserver le fonds musical hispanique d'origine populaire. «En ville, comme à la campagne, ce fonds se diffuse au rythme des vagues de peuplement successives venues de toutes les régions de la péninsule» (p. 13).

Par ailleurs, il existait, bien entendu, des pratiques musicales indigènes, mais les populations indiennes, anéanties en quelques décennies, n'eurent pas le temps de laisser de marques significatives dans les musiques qu'allait développer la colonie.

C'est d'Afrique qu'arriveront, et pour cause, les grands bouleversements. Des origines africaines elles aussi multiples: esclaves yorubas (Nigeria, Est du Bénin), bantous (Cameroun, Gabon, Congo, Burundi, Rwanda, Congo-Zaïre, Angola et Nord de la Namibie), Ararás (Fons du Sud du Dahomey, Bénin), ou du Calabar (entre le Nigeria et le Cameroun jusqu'au lac Tchad) participent petit à petit à la création d'une identité musicale proprement cubaine. Ceux-ci mélangent aux coplas, séguedilles et romances, les chants responsoriaux ou, pour n'en citer que quelques-uns, les tambours *batá, iyesá* ou *yuka*. Cela sans oublier les esclaves venus des colonies françaises de Saint-Domingue ou de Louisiane, chacun apportant sa pierre particulière à l'édifice. En plus de leurs fonds musicaux propres, qu'ils entretiennent et mélangent au sein des confréries d'esclaves – les *cabildos* – ou dans les *palenques*, villages des esclaves *cimarrones* enfuis des plantations, bien des noirs et des mulâtres sont également musiciens dans les orchestres des colons.

Militaires dans les «bataillons de gens de couleur», ils s'initient ainsi aux cuivres, clarinettes, fifres et tambours des fanfares. L'église, de son côté, forme des chanteurs et des instrumentistes pour accompagner la liturgie. Motets, cantiques et histoires sacrées, messes et psaumes; joueurs d'orgue, de harpe, de flûte et de hautbois, de viole de gambe, de cor ou de basson, ils s'imprègnent de toutes les musiques de la vieille Europe. Les salles de bal publiques seront un troisième terreau de métissage important. A la fin du XVIII[e] siècle, la Havane en compte cinquante, divisées selon la couleur de peau de ceux qui les fréquentent.

De plus, « la musique étant considérée comme une profession qui n'offre aucune garantie de subsistance, elle devient très vite l'apanage des « gens de couleur »»(p. 18). « Pour la plupart d'entre eux, la frontière entre musique savante, religieuse et profane s'efface d'elle-même puisqu'ils ont appris à les interpréter toutes trois. Avec leur savoir-faire instrumental et leur fonds musical propre, les musiciens de couleur impriment des accents nouveaux aux partitions d'origine, une saveur typiquement créole qui va conquérir les publics populaires, puis les salons. » (*ibid.*)

Et c'est de cette osmose entre musiques pratiquées dans des lieux différents, pour des publics bien distincts, que se constituera l'expression propre, principalement urbaine, des musiques cubaines « car la ville est le creuset où se constituent les genres [...] véritablement cubains, par créolisation progressive du fonds musical européen sous l'influence des musiciens d'origine africaine » (p.12).

Depuis l'indépendance de 1898, la néo-colonie nord-américaine que devient Cuba jusqu'à la révolution de 1959 s'internationalise et l'industrie discographique et radiophonique se développe. Ces saveurs si particulièrement cubaines sauront dès lors, et très rapidement, conquérir tous les publics aux quatre coins du globe. L'immigration des Cubains d'un côté, avant et après la révolution, l'augmentation des voyages internationaux et des visiteurs de l'autre, la musique cubaine est aujourd'hui devenue américaine (Nord et Sud), européenne, africaine ou japonaise, avec les allers-retours culturels que cela implique.

Après ce panorama déjà fort dense du contexte dans lequel se sont développées les musiques de Cuba, Maya Roy nous propose huit gros plans sur différents répertoires, styles, rythmes et manifestations qui existent ou ont existé. Depuis le premier chapitre sur les « musiques rituelles » d'origines africaines, aux développements récents de « la musique depuis la révolution » (ch. 8), elle nous décrit en détails « les fêtes de carnaval » (ch. 2), « la *rumba* » (ch.3) ou « le *son* » (ch. 7) qui sont peut-être les plus connus de ce côté-ci de l'Atlantique. Mais elle aborde également des aspects plus ignorés tels la poésie chantée des « *punto* et *tonadas* des régions rurales » (ch.4) qui animent les fêtes paysannes, « la chanson » cubaine (ch. 6) qui nous éclaire sur le boléro ou la *trova* devenue si populaire depuis le film « *Buena Vista Social Club* » de Wim Wenders, ou enfin les orchestres de « *danzón* » (ch.5) qui accompagnent les danses issues des menuets et contredanses de l'aristocratie de l'époque.

De ce fait, l'ouvrage de Maya Roy est d'une densité extraordinaire, et il nous a été difficile d'en faire un résumé qui, par ailleurs, n'aurait pu qu'aliéner ce qui justement fait une des grandes qualités de ce livre: l'abondance de détails essentiels. Car, outre la description complète de ce qui caractérise chaque orchestre ou répertoire, d'où ils sont apparus, les liens qu'ils entretiennent entre eux et les influences qu'ils ont pu avoir sur le panorama musical général, le texte est littéralement truffé d'informations précieuses.

La composition de toutes les différentes formations avec l'apparition ou la disparition d'un instrument ou d'un autre, la description de ces instruments, les particularités régionales de tel ou tel style, les anecdotes biographiques des grandes figures que chaque époque ou genre a connues, des citations éclairantes de ces derniers, de nombreuses références littéraires et discographiques permettant les

recherches ultérieures, chaque chapitre est ainsi un petit univers en soi qu'il est impossible de réduire à quelques lignes.

Comme de coutume dans cette collection, un disque laser accompagne le livre et ajoute le plaisir de l'écoute à celui de la lecture. Plaisir, mais également intérêt car, en suivant la même progression que le récit, les vingt pistes du CD illustrent chacun des styles dont il est question. De plus, un petit commentaire critique en fin d'ouvrage (pp.186–190) nous permet d'apprécier chaque pièce musicale dans son contexte et nous livre, là encore, quelques détails importants sur les orchestrations ou les structures des morceaux, ainsi que des anecdotes savoureuses sur les textes des chansons ou les interprètes. Pour ceux dont la soif de musique ne serait pas étanchée par l'heure et quart de musique sélectionnée par l'auteure, ils trouveront également (pp. 174-179) une très bonne discographie sélective[1].

Et pour ceux qui souhaiteraient développer une recherche plus large, une bibliographie des ouvrages cités permet à chacun d'aller explorer les aspects plus ethnologiques, plus musicologiques ou plus historiques que chaque chapitre du livre aura mis en lumière. Cette bibliographie nous révèle par ailleurs qu'une majorité des publications sur la culture et / ou les musiques cubaines viennent de Cuba même, et qu'il existe peu de traductions françaises de textes fondamentaux[2].

Pour le lecteur qui aurait aimé trouver ici une présentation plus complète du contenu de l'ouvrage, nous ne pouvons que conseiller chaleureusement la découverte du livre lui-même. Un petit bijou dense comme un diamant dont chaque facette a été taillée avec minutie, et qui saura satisfaire la curiosité du néophyte comme le regard averti du spécialiste. En sortant du labyrinthe dont nous parlions tantôt, guidés par la lumière de Maya Roy, le *changüi* et les *mambos*, la *tumba francesa* ou la *guaracha*, le *punto guajiro* ou le *cha-cha-cha, batá* et *rumba de cajón*, pour ne citer que quelques-uns des trésors musicaux que compte l'île, bref, l'univers immense et fascinant qu'est la musique à Cuba n'aura plus de secrets pour vous.

Patrik Dasen

---

1 Notons à cet égard l'existence d'un excellent CD dans la collection AIMP: *Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos*. AIMP LIII / VDE 959.

2 Trop maigre échantillon d'une bibliographie qui compte un peu plus de quatre-vingts entrées, citons par exemple *La Africanía de la música folklórica de Cuba* de Fernando Ortiz (La Havane: Editora Universitaria, 1950, 1965), ou encore *La música y el pueblo* de Maria Teresa Linares (La Havane: Editorial Pueblo y Education, 1974). Citons néanmoins en traduction française *La musique à Cuba* d'Alejo Carpentier (Paris: Gallimard, 1985).

René LANGEL: ***Le jazz orphelin de l'Afrique***. Paris: Payot, 2001. 317 p., bibliographie, index.

Comment le jazz a-t-il été engendré? Telle est la question que pose René Langel et à laquelle il prétend répondre. Le titre de l'ouvrage voudrait résumer sa conclusion: le jazz ne doit rien à l'Afrique, mais il indique d'emblée quelle confusion préside aux raisonnements qui mènent à cette thèse. Si le jazz est orphelin de l'Afrique, c'est bien qu'il fut le fruit de ses entrailles... Comment fut-il conçu? Comment s'est-il développé, c'est ce que ne parvient pas à comprendre le co-fondateur du festival de Montreux.

L'auteur part d'une prémisse que les histoires des musiques américaines et afro-américaines négligent fréquemment: les conditions de la traite et l'organisation particulière de l'esclavage en Amérique du Nord ont interdit que s'y perpétuent ou s'y reproduisent des pratiques culturelles spécifiques d'une région d'Afrique; la diversité des sociétés africaines ne pouvait permettre qu'UN héritage africain constitue la source d'où surgiraient les cultures afro-américaines. Mais, au lieu de reconsidérer les données historiques et anthropologiques, d'utiliser les ressources du comparatisme (notamment entre diverses régions américaines, Caraïbes incluses) en vue de considérer, dans les domaines sociaux et culturels, quelles dynamiques ont pu se déployer en Amérique du Nord, René Langel utilise l'histoire de la traite et de l'esclavage comme une fondation sur laquelle planter le postulat déjà constitué qu'il veut affirmer: l'esclavage a entraîné une déculturation radicale des individus qui y ont été soumis; l'esclave a, par conséquent, été infantilisé et n'a pu construire sa culture que par imitation.

Cette idée court à travers tout le livre et se trouve formulée de manières diverses, par exemple: «Isolé, coupé de ses racines, l'individu subit si fortement l'environnement social nouveau qu'il s'y conforme. D'autant plus s'il y est contraint par un dominant.» (p. 129); ou encore: «[...] la condition esclavagiste avait maintenu le peuple noir dans un état de profond dénuement culturel et affectif, figeant la personnalité au stade de la néoténie[1], avec sa spontanéité naïve, sa candeur, sa force animiste» (p. 143).

Du point de vue musical, cela implique que les Noirs ont fait «[...] du climat mélodique ambiant leur matériau fondateur» (p. 186) et que les musiques afro-américaines sont nées de la reproduction des musiques blanches, transformées par suite de l'ignorance et de la maladresse des Noirs qui ne pouvaient en donner que des exécutions approximatives (pp. 186 et 220). Ainsi, le chant sacré, reprenant les cantiques protestants, est d'abord conduit à la confusion (p. 186); les fanfares de la Nouvelle Orléans sont primitives et maladroites (pp. 215-217). Ces deux exemples sont importants en ce qu'ils illustrent le refus de René Langel d'envisager la création: les polyphonies vocales religieuses ou instrumentales profanes dont nous

[1] Pour les quelques lecteurs qui pourraient être aussi ignorants que moi, je précise que néoténie signifie, selon le Petit Robert: «retard du développement somatique sur le développement germinal» et, pour le Petit Larousse, «coexistence, chez un animal, de caractères larvaires et de l'aptitude à se reproduire».

possédons des descriptions relativement précises et des reconstitutions musicales plausibles témoignent de l'invention de formes musicales originales qui ne sauraient en aucun cas être réduites à des tentatives malhabiles de copier ce que faisaient les Blancs. Elles suggèrent donc que, dans les conditions de l'esclavage nord-américain, de véritables forces d'innovations ont été à l'œuvre. Quel sens avaient-elles pour ceux qui les vivaient, comment se sont-elles constituées et développées? René Langel ne veut et ne peut répondre à ces questions.

L'auteur pense avoir adopté dans cet essai une approche nouvelle, proposé une «thèse à contre-courant» et ne cesse de stigmatiser l'absence de recherche sur les origines du jazz. Malheureusement sa posture est d'une triste banalité et sa méconnaissance des travaux dans le domaine qui l'intéresse, navrante: il ignore la plupart des publications importantes éditées en ce domaine depuis une trentaine d'années; pour n'en mentionner que deux, ni Dena Epstein (1977), ni Paul Oliver (1984) ne sont cités[2].

Quant à la thèse de l'origine exclusivement, ou presque exclusivement, européenne des musiques afro-américaines, de leur émergence à la suite de l'imitation de la musique des Blancs par les esclaves ou leurs descendants, elle est loin d'être originale; elle a été défendue, en ce qui concerne les musiques religieuses, par George Pullen Jackson (1933) et, plus précisément pour le jazz, par André Cœuroy[3]. Cette idée converge avec une stérotypification du «Noir» passablement courante, que René Langel reprend à son compte[4] mais qui figurait déjà dans les écrits de Hugues Panassié et de nombreux autres commentateurs du jazz (Martin 2001; Tournès 1999). Bien sûr, l'auteur se défend d'adopter une vision raciste et avance des arguments pseudo-scientifiques pour expliquer les caractéristiques attribuées aux esclaves et à leurs descendants; il n'en demeure pas moins que les stéréotypes sont ceux-là mêmes qu'utilisent les théories ouvertement racistes.

Idées usées, méconnaissance de la littérature sur le sujet, compréhension extrêmement superficielle des sociétés africaines et de leurs musiques, erreurs sur les relations entre musiques profanes et musiques religieuses pendant la période de l'esclavage en Amérique, données plus que floues sur l'histoire des religions aux Etats-Unis, mécompréhension des ressorts des Minstrel Shows: on n'en finirait pas de recenser les erreurs et approximations qui jalonnent ces pages. René Langel, par exemple, évoque un Gottschalk, dans le chapitre sur les «Chanteurs éthiopiens et minstrels» on ne sait trop pourquoi, mais il confond Louis-Moreau à la fois avec

---

2 Pour une bibliographie plus complète des études permettant de reconstruire les processus ayant conduit à l'émergence du jazz et posant, notamment, le problème de l'influence des musiques africaines sur les musiques afro-américaines, je me permets de renvoyer aux références utilisées dans mes publications (Martin 1991, 1998 et 2000).

3 «Le continent de la musique est un continent européen. Le jazz en est une presqu'île *européenne*. On a longtemps cru que le jazz était spécifiquement nègre. La thèse présente est tout à l'opposé. Le jazz n'a été noir que par hasard. Les principaux éléments qui le composent sont venus des blancs, et des blancs d'Europe.» (Cœuroy 1942: 24)

4 «Or un portrait, constamment vérifié, du Noir courait dans le Sud, décrivant Sambo comme docile mais irréfléchi, loyal mais paresseux, humble mais chroniquement menteur et voleur, infantile et stupide, recourant à un langage emphatique. Portrait vrai [...]» (p. 87)

son père et son frère, Edouard, une source fiable n'était pourtant pas difficile à trouver (Berthier 1985). Il cite Roland Kirk parmi les musiciens «free» (p. 288), fait naître le chanteur et guitariste de blues B.B. King en Louisiane en 1936, quand il vit le jour dans le Mississippi en 1925, et affirme que le free jazz débouche sur l'avènement du «modalisme» (p. 14), alors que «Milestones» et «So What» ont été enregistrés par Miles Davis déjà en 1958 et 1959, respectivement. Un simple coup d'œil dans un dictionnaire du jazz lui aurait évité ces bévues.

La thèse de René Langel est usée; on la sait depuis longtemps fausse; elle s'appuie, dans la présentation qu'il en fait sur des erreurs factuelles qui la rendent encore moins crédible. Il n'y a pas lieu, dans cette note de lecture, de chercher à la redresser en détail. Je voudrais simplement rappeler sur quelles bases s'appuient les chercheurs qui ont entrepris de reconsidérer l'histoire des premières musiques afro-américaines: les esclaves ont compensé l'impossibilité de maintenir, en Amérique du Nord, des pratiques culturelles liées à leur vie sociale dans la région d'Afrique d'où ils étaient originaires par la constitution d'une forme de «panafricanisme de l'exil» qui pouvait se fonder sur des caractères fréquemment rencontrés dans les musiques africaines: certains types d'échelles pentatoniques, le sentiment contramétrique, la dilection pour des timbres riches, entre autres. Ces caractères pouvaient d'autant mieux être utilisés à la production de musiques nouvelles qu'ils recoupaient dans certains cas des traits existant dans les musiques populaires européennes et favorisaient à la fois leur appropriation et leur réinterprétation par les esclaves. Dans cette perspective, on ne peut évidemment pas poser l'Afrique contre l'Europe, il convient au contraire d'envisager les croisements où elles se rencontrent et de comprendre quel sens pouvait avoir leur mélange pour des personnes soumises à une forme d'oppression absolue. Alors, la création s'impose au cœur de toute problématique: c'est pour s'affirmer pleinement humains que ceux dont l'humanité était niée devaient créer; c'est pour marquer leur appartenance à un groupe stigmatisé et recouvrer leur dignité, à leurs propres yeux pour commencer, qu'ils devaient inventer des pratiques et des formes originales. Les musiques afro-américaines, nées de la traite, de l'esclavage, de l'interaction inégale entre des personnes venues d'horizons différents sont le résultat d'intenses processus de création. Il est dommage que certains croient encore nécessaire de noircir plus de 300 pages pour essayer de démontrer le contraire.

Denis-Constant Martin

Références

BERTHIER Serge (compilateur)
1985 *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste et aventurier*. Lausanne: Pierre-Marcel Favre.

CŒUROY André
1942 *Histoire générale du jazz, strette – hot – swing*. Paris: Denoël.

EPSTEIN Dena
1977 *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*. Urbana: University of Illinois Press.

JACKSON George Pullen
1933 *White Spirituals in the Southern Uplands. The Story of the Fasola Folk, Their Songs, Singings and «Buckwheat Notes»*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

MARTIN Denis-Constant
1991 «Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins». *Black Music Research Journal* 11/1, printemps: 19-38.
1998 *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*. Arles/Paris: Actes Sud/Cité de la musique.
2000 «Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 3-22.
2001 «De l'excursion à Harlem au débat sur les «Noirs», les terrains absents de la jazzologie française». *L'Homme* 158-159: 261-278.

OLIVER Paul
1984 *Songsters and Saints. Vocal Traditions on Race Records*. Cambridge: Cambridge University Press.

TOURNÈS Ludovic
1999 *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*. Paris: Fayard.

Sylvie LE BOMIN (éd.): *Parcours musical en Afrique.* Paris: Société des Africanistes, 1999. Numéro thématique du *Journal des Africanistes*, tome 69, fascicule 2, 1999. – 190 p. Avec un CD encarté.

Ce numéro du *Journal des Africanistes* fait suite à la journée d'étude consacrée à l'ethnomusicologie africaniste qui a eu lieu le 9 mars 1998 au Musée de l'Homme. Dans son prélude, Sylvie Le Bomin légitime le thème de ce numéro en signalant que «son propos, au delà de la seule musicologie, veut avoir une portée anthropologique générale» (p. 13). En fait, parmi les neuf contributions à cet ouvrage, deux sont clairement orientées vers l'aspect fonctionnel de la musique, d'autres vers des approches cognitives dans les domaines de la production et de la perception musicales et font intervenir l'étude formelle de systèmes musicaux. Enfin une contribution se penche sur des aspects de l'organologie musicale. L'ouvrage est enrichi d'un CD contenant un ou plusieurs exemples sonores par article, ce qui en fait une publication particulièrement attrayante et permet d'éclairer le point de vue des auteurs.

Avec «Les variantes locales de la catégorisation musicale des Bassari du Sénégal oriental», Vincent Dehoux poursuit une réflexion déjà entamée dans le vol. 5 des *Cahiers*, où, en collaboration avec Monique Gessain, il décrivait le «parcours musical obligé» que doit suivre tout individu intégré à une classe d'âge. Ici, l'auteur aborde ces musiques essentiellement vocales sous l'angle de leur dynamique, en montrant que certains groupes de villages se permettent des variations par rapport au respect des modes d'exécution «réglementaires» lors des cérémonies de classe d'âge et de celles liées à la sortie de masques ou à la pratique de la chasse. Ces «entorses» ont, entre autre, la qualité de maintenir toujours vivant un sentiment de *suspense* entretenant la curiosité et l'intérêt de la population locale pour ces musiques.

JACKSON George Pullen
1933 *White Spirituals in the Southern Uplands. The Story of the Fasola Folk, Their Songs, Singings and «Buckwheat Notes»*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

MARTIN Denis-Constant
1991 «Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins». *Black Music Research Journal* 11/1, printemps: 19-38.
1998 *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*. Arles/Paris: Actes Sud/Cité de la musique.
2000 «Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 3-22.
2001 «De l'excursion à Harlem au débat sur les «Noirs», les terrains absents de la jazzologie française». *L'Homme* 158-159: 261-278.

OLIVER Paul
1984 *Songsters and Saints. Vocal Traditions on Race Records*. Cambridge: Cambridge University Press.

TOURNÈS Ludovic
1999 *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*. Paris: Fayard.

Sylvie LE BOMIN (éd.): *Parcours musical en Afrique.* Paris: Société des Africanistes, 1999. Numéro thématique du *Journal des Africanistes*, tome 69, fascicule 2, 1999. – 190 p. Avec un CD encarté.

Ce numéro du *Journal des Africanistes* fait suite à la journée d'étude consacrée à l'ethnomusicologie africaniste qui a eu lieu le 9 mars 1998 au Musée de l'Homme. Dans son prélude, Sylvie Le Bomin légitime le thème de ce numéro en signalant que «son propos, au delà de la seule musicologie, veut avoir une portée anthropologique générale» (p. 13). En fait, parmi les neuf contributions à cet ouvrage, deux sont clairement orientées vers l'aspect fonctionnel de la musique, d'autres vers des approches cognitives dans les domaines de la production et de la perception musicales et font intervenir l'étude formelle de systèmes musicaux. Enfin une contribution se penche sur des aspects de l'organologie musicale. L'ouvrage est enrichi d'un CD contenant un ou plusieurs exemples sonores par article, ce qui en fait une publication particulièrement attrayante et permet d'éclairer le point de vue des auteurs.

Avec «Les variantes locales de la catégorisation musicale des Bassari du Sénégal oriental», Vincent Dehoux poursuit une réflexion déjà entamée dans le vol. 5 des *Cahiers*, où, en collaboration avec Monique Gessain, il décrivait le «parcours musical obligé» que doit suivre tout individu intégré à une classe d'âge. Ici, l'auteur aborde ces musiques essentiellement vocales sous l'angle de leur dynamique, en montrant que certains groupes de villages se permettent des variations par rapport au respect des modes d'exécution «réglementaires» lors des cérémonies de classe d'âge et de celles liées à la sortie de masques ou à la pratique de la chasse. Ces «entorses» ont, entre autre, la qualité de maintenir toujours vivant un sentiment de *suspense* entretenant la curiosité et l'intérêt de la population locale pour ces musiques.

Marianne Lemaire s'est concentrée sur les « Chants de l'âgon, chants du labeur : travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte d'Ivoire) », une contribution au titre teinté d'hellénisme dans laquelle elle décrit les concours de culture agricole traditionnels accompagnés des phrases musicales articulées par les xylophonistes. Ceux-ci encouragent les travailleurs et exaltent leur rivalité tout en rivalisant eux-mêmes dans leur jeu musical. Ce texte est à mettre en relation avec le dernier film réalisé par Hugo Zemp, « Les maîtres du balafon : fêtes funéraires », dans lequel sont explicitées les formules mélodiques langagières des Sénoufo et leur rôle lors des funérailles traditionnelles.

Dans « Le sens de la musicalité chez les Peul Jelgoobe du Burkina Faso : la catégorie de puissance vocale », Sandrine Loncke montre que lors de l'exécution d'un *dohi*, jeu musical collectif chanté, le groupe de chanteurs-danseurs renforce sa cohésion à travers une véritable performance physique : l'expression d'un tissu sonore fait de l'alternance de sons aigus et graves, chantés ou gutturaux et structurés en forme de tuilage. L'article est illustré d'une intéressante transcription montrant bien l'opposition entre les registres vocaux ; les deux exemples sonores du CD sont ici particulièrement utiles pour la compréhension du propos.

C'est aussi la cohésion sociale que visent les « Chants de *guèlèdè* des Itcha du Bénin ». Madeleine Leclair estime que ces chants, entonnés par la confrérie du même nom, sont un moyen de rappeler publiquement des éléments du code d'éthique itcha qui doivent être respectés. Et ceci en composant, à l'occasion de chaque représentation du rituel *guèlèdè*, un cycle de chants dont le contenu littéraire se réfère à la mémoire collective ou à l'actualité sociale. L'analyse des chants a permis à l'auteur de découvrir la terminologie musicale sous-jacente à leur exécution en mettant en relation le discours des musiciens avec ce qui est perçu musicalement. Une traduction du texte et la transcription musicale du chant complètent l'étude.

Après l'Afrique de l'Ouest, c'est en Afrique centrale, et plus précisément chez les Zandé de République Centrafricaine, que nous conduit l'article de Fabrice Marandola : « L'apport des nouvelles technologies à l'étude des échelles musicales d'Afrique centrale ». Ici, l'auteur relance le lancinant problème de la mesure exacte de la hauteur des degrés et des intervalles des lames d'un xylophone, instrument offrant l'avantage de posséder un « accord » stable. L'expérience de simulation menée par Simha Arom en 1989 et 1990 (et qui avait donné lieu à un petit film) à l'aide d'un synthétiseur pourvu de lames « factices » dont le xylophoniste ajustait lui-même la hauteur selon sa propre perception, avait déjà donné d'intéressants résultats. Avec les nouvelles technologies multipistes, appliquées à la fameuse technique du re-recording chère à Arom, il serait maintenant possible de modéliser les échelles musicales en situation d'exécution polyphonique et de mettre à jour la « représentation mentale collective que les tenants d'une tradition ont de leur échelle musicale » : vaste programme !

Un contraste organologique nous est proposé par l'étude systématique d'Hervé Rivière, « Notes sur l'instrumentarium musical des Ntumu du Cameroun », dans laquelle sont énumérés, décrits et dessinés vingt-deux instruments représentatifs de l'aire camerounaise de cette ethnie apparentée aux Fang et présente également en Guinée équatoriale et au Gabon. Ces descriptions sont exemplaires, dans la mesure

où, ce qui est rarement le cas ailleurs, la terminologie vernaculaire des instruments et de leurs composantes est particulièrement développée, ainsi que celle des espèces végétales utilisées dans leur fabrication. En outre, la comparaison avec les instruments d'autres groupes ethniques enrichit le discours. Les dessins soignés et précis d'Emanuelle Duparchy accroissent encore l'intérêt de cette étude.

Susanne Fürniss poursuit son approche cognitive des Aka de Centrafrique en nous proposant une étude sur « La conception de la musique vocale chez les Aka : terminologie et combinatoires de paramètres », conception dans laquelle l'aspect collectif du chant est un élément fondamental. En effet, les Aka différencient leur production vocale selon son mode de réalisation, alternance soliste-chœur ou polyphonie, lui-même associé à la circonstance du chant. L'auteur a déterminé quatre parties constitutives conceptualisées qui, associées à d'autres paramètres, comme la forme et le procédé polyphonique, donnent lieu à des réalités fort différentes qu'elle a résumées dans un schéma explicite. Cette brillante approche suscite toutefois une question : les paramètres « vernaculaires » peuvent-ils être combinés à des paramètres issus de la grille d'analyse du chercheur sans risque de distorsion ?

Le texte d'une conférence donnée par le regretté Pierre Sallée lors d'un colloque à Libreville a été inséré dans cet ouvrage. Il s'agit d'une contribution portant sur le rôle de l'ethnomusicologie dans les études d'anthropologie africaniste : « Une ethno-histoire de la musique des peuples bantu est-elle possible ? L'apport de la musicologie dans les problèmes relatifs à l'expansion culturelle bantu ». Quelques exemples pris dans l'organologie et la symbolique des instruments de musique, ainsi que dans les systèmes musicaux, sont susceptibles d'aider à la connaissance de l'histoire de la civilisation congolaise et luso-congolaise sur le territoire du Gabon.

Pour terminer cet itinéraire nord-sud, Emanuelle Olivier livre une étude intitulée « 'Seuls les humains chantent'. Ce que disent les Ju'hoan sur leur pratique musicale ». La musique de ces Bochimans établis dans le désert du Kalahari est essentiellement liée à la survie de la communauté. Ils ont ainsi développé un vocabulaire musical qui se rapporte tant aux répertoires musicaux qu'aux modes d'expression vocale et qu'aux instruments de musique. Leur patrimoine musical est intimement lié aux rituels de guérison faisant intervenir un chamane, aussi bien qu'à ceux de la chasse, qui sont accompagnés de danses imitant le trot des animaux chassés.

Ce numéro du *Journal des Africanistes* entièrement consacré à l'ethnomusicologie apporte un regard éclairant sur les tendances actuelles de la discipline et sur ses jeunes chercheurs français. Il est illustré de nombreuses photos en couleurs et noir-blanc, ainsi que de dessins explicatifs. Le CD encarté propose 25 exemples sonores bien enregistrés, qui apportent un complément parfois indispensable aux contributions de ces ethnomusicologues.

François Borel

VARGYAS Lajos: *Egy felvidéki falu zeneii világa* – Áj, *1940* [The Musical World of a Hungarian Village – Aj, 1940]. Budapest: Planétás, 1999. 1122 pages + transcriptions musicales, photos, plusieurs index; accompagné d'un CD: *Ájfalusi utca végig bazsarosa... Egy felvidéki falu dalai 1939-40-ben és 1999-ben* [The Áj Street is all Peonies... Songs of a Hungarian village in 1939-40 and 1999]. Biem-Artisjus, FA-078-2.

Voici un livre bien remarquable. Ancien à vrai dire, il s'agit d'une monographie, initialement publiée en 1941 consacrée à un village du nord de la Hongrie appartenant à une province que les accords d'après-guerre ont attribué à la [Tchéco]Slovaquie. La première édition, entièrement en hongrois, comprenait une magnifique introduction sur laquelle il nous faudra revenir et quelque 80 chansons transcrites (plus quelques pièces instrumentales) provenant d'un corpus beaucoup plus large recueilli par l'auteur durant un long séjour d'étude, à l'aube de la grande guerre.

L'édition 1999, qui fait plus de 1000 pages, est beaucoup plus conséquente; elle comprend toutes les notations des chansons collectées – plus de 1200, sans compter les variantes. Le livre est en outre servi par de nombreux index permettant de trouver aisément les chanteurs et les mélodies et de comparer celles-ci à partir de critères relativement simples. Cette édition a surtout pour avantage d'être complétée, dans sa partie introductive, d'une traduction en anglais: *The musical life of the village of Áj.*

Mais avant de parler de cette longue et dense introduction (70 pages bien pleines), revenons aux sources de l'enquête, durant l'automne 1939 lorsque Kodály avait ouvert une carte de Hongrie devant Vargyas et l'avait orienté: – «Voyez!... j'ai commencé à couvrir les zones frontières au nord [vers la Slovaquie]; je me suis arrêté à Roznsnyó... Allez voir plus haut». On imagine la scène en effet, qui nous évoque les préoccupations scientifiques de l'époque: couvrir le terrain, transcrire les musiques qui s'y trouvent, comparer les données qu'elles contiennent (essentiellement à partir des principes descriptifs de Bartók), établir des clivages nationaux, définir des particularités musicales, fonder, voire légitimer l'identité nationale.

Ce que, à l'époque, Vargyas ne pouvait pas savoir, c'est que, dans un petit village de quelque 400 habitants du sud des Tatra, il allait collecter 1200 mélodies de chansons... Et ce que nous, lecteurs, ne pouvions pas deviner avant d'ouvrir le livre, c'est que ce même Vargyas s'était interrogé avec autant de pertinence sur les raisons d'une telle richesse musicale. Car à Áj, il y a – ou plutôt, il y avait – une culture du chant, dont on ne sait pas si elle faisait alors figure d'exception à l'échelle de la Hongrie, mais qui attendait d'être appréhendée dans sa dynamique propre. C'est ce que fit Vargyas, en ne se contentant pas de transcrire et d'enregistrer (au moins partiellement sur cylindre), mais en s'interrogeant sur les conditions d'une si étonnante productivité musicale.

Quatre cents habitants, et trois espaces («*spinning-rooms*») servant au chant autant qu'à filer la laine, fréquentés tous les soirs ou presque, depuis la période des moissons jusqu'au carême. Le premier réservé aux très jeunes filles (autour de 14 ans), le deuxième à leurs aînées (16-18 ans), le troisième aux plus âgées encore:

jusqu'à 26 ans, un âge déjà bien tardif pour le mariage. En fait, sous leur aspect institutionnel [l'adjectif est de Vargyas lui-même], les *spinning-rooms* étaient de réels ateliers de chant, des lieux de pratique, de formation, de transmission, d'émulation, de discussion, d'élaboration stylistique, d'échange de répertoires, etc. Certes, les femmes mariées chantaient aussi, mais plutôt chez elles et en compagnie d'amies ou de voisines: pas dans les *spinning-rooms* qui étaient des sortes de maisons de jeunes, que les *seniors* ne visitaient qu'incidemment et autour desquelles, bien entendu, les garçons gravitaient constamment.

A Áj, en 1940, le chant est au cœur de la vie de paysannes et de paysans – jeunes surtout – qui semblent déployer un zèle infatigable non seulement pour chanter, mais aussi pour enrichir leur répertoire: contrairement à ce que l'on imagine trop volontiers à propos des sociétés traditionnelles, cette culture du chant n'est pas frileusement centrée sur la reproduction pure et simple d'un répertoire figé; elle est «branchée», dirait-on aujourd'hui, et toujours soucieuse d'innovations; les plus belles chansons sont les plus récentes. «Nous préférons les dernières-nées», dit une jeune fille. «Certes, celle-ci n'est pas nouvelle, dira une autre, *mais* elle est belle» [et l'on soulignera la force de ce «mais»] (pp. 102-103).

Le texte de Vargyas regorge de propos de ce type, clairs et incisifs, très personnels et toutefois anonymes. Reconnaissons que donner de la sorte la parole à ses informateurs n'était pas si courant pour l'époque: Bartók ne le fit jamais, Brăiloiu oui: au moins une fois dans son très beau *Drăguş*[1], publié huit ans auparavant, et qui ne figure pas dans la bibliographie de Vargyas, d'ailleurs assez brève.

A partir de cette écoute de la parole locale et de la richesse des commentaires apportés par l'auteur, il est facile de comprendre qu'à Áj, la culture du chant ne consiste pas seulement à chanter. Elle passe par d'intenses pratiques sociales où le chant est central, d'échanges de paroles et de mélodies, de choix de variantes, d'affirmations acceptées ou controversées de styles, de discussions portant sur l'esthétique, etc. C'est ainsi que les registres vocaux sont volontiers cantonnés dans des zones de tonalités toujours voisines, sans l'aide d'un diapason, bien entendu. Mais, au bout du compte, et comme le souligne l'auteur, rares sont celles et ceux qui, dans cette petite société paysanne, ne chantent pas, ni ne connaissent de chansons. Tous et toutes tirent au contraire orgueil d'en connaître beaucoup, et de nouvelles surtout, en allant parfois les chercher dans la mémoire des anciens, ou en les recueillant d'un seul coup d'oreille dans une noce voisine, ou encore à la ville. Certaines de ces chansons d'ailleurs pénètrent d'elles-mêmes dans le village: celles publiées dans les almanachs ou colportées par des musiciens tsiganes notamment. D'autres proviennent de la ville ou ont été entendues chez un «Lord» local; d'autres enfin proviennent de plus loin encore, introduites par des jeunes conscrits après leur service militaire ou ramenées d'Amérique à l'occasion d'une émigration: «*Tutto fa brodo*», dirait-on en italien («tout est bon pour entrer dans une soupe», pourrait-on traduire).

---

[1] Constantin Brăiloiu: «Note sur la plainte funèbre du village de *Drăguş* (District de Făgăraş, Roumanie)». *Arhiva pentru ştiinfla şi reforma socială*, 1932, X, 1-4, Bucarest (traduit partiellement en français par Jacques Bouët et précédé d'une introduction par Bernard Lortat-Jacob), *Objets et Mondes* 19, 1979.

Brăiloiu pour sa part avait déjà souligné le caractère composite des répertoires musicaux paysans[2]. Mais, à la différence de Vargyas, il donna du village de Drăguş une image surtout statique. En pratique, à la lecture de *Egy felvidéki falu...*, les cognitivistes trouveraient aisément de quoi nourrir leur réflexion. Car l'intégration de matériaux musicaux si divers passe par des mécanismes cognitifs dont l'auteur est bien conscient. C'est ainsi que chanter une chanson d'art sur un rythme théoriquement non mesuré, tel le *hallgató* passe par un processus dynamique: l'esthétique locale modèle les consciences, lesquelles produisent des matériaux musicaux spécifiques par un jeu de transformations subtiles: métriques (réduction du nombre de pieds), scalaires (goût prononcé pour le pentatonisme et pour les sauts de quarte descendante en position finale), rythmiques (tempo rubato), morpho-syntactiques enfin avec une préférence déclarée pour les formes «AA^5» (réitération d'une même phrase mélodique avec transposition à la quinte supérieure – comme dans la musique tchérémisse étudiée par Vikar).

On s'en rend compte à travers cette courte analyse: création et adaptation sont des opérations voisines et corollaires. Certes, cette création peut relever d'un processus «en creux», notamment lorsqu'elle a pour origine un occasionnel «trou de mémoire» (p. 117), mais elle passe aussi par le travail de «compositeurs» (les guillemets sont de l'auteur): à Áj, «la création [de mélodies et de chansons] est un acte conscient et autonome». Voilà qui est clair et qui remet en cause le concept si largement débattu, et à dire vrai bien flou, de «création collective». Ce qui apparaît en revanche c'est qu'une chanson devient nouvelle dès lors qu'elle est nouvellement chantée. C'est ainsi qu'une jeune fille ayant appris une chanson d'une vieille personne alors que cette dernière plumait une volaille (le détail doit avoir son importance puisque Vargyas le mentionne!) s'écrie: «Magnifique, maintenant cette chanson va [pouvoir] devenir nouvelle!»

C'est ainsi que chaque chanson a «sa vie», comme le souligne l'auteur dans un très beau sous-chapitre («*The life of a song*», pp. 102-110). Mais la situation est plus subtile qu'il y paraît, car, d'une part, et comme souvent dans les villages d'Europe centrale, chaque homme ou chaque femme a sa chanson préférée, qu'il considère volontiers comme sienne. Mais il connaît également celles de son groupe d'âge et se déclare tout aussi soucieux d'en connaître beaucoup, comme pour se tenir à jour des affaires du village. S'ajoutent à ces données des révélations surprenantes – émouvantes mêmes –, recueillies auprès de gens que l'auteur sait observer et surtout écouter: ainsi cette femme s'étonnant d'entendre de la bouche de son [vieux] mari une chanson qu'elle n'avait jamais entendue auparavant.

A Áj, la tradition orale est en outre secondée par l'écrit: nombreux sont les cahiers de chansons. Mais ces derniers ne sont pas seulement des aides pour la mémoire; ils constituent un réservoir à formules et à métaphores (parfois elliptiques d'ailleurs pour les villageois), servant à la rédaction de lettres, de lettres d'amour notamment. Souvent, un ou deux vers sont cités, tandis que d'autres sont spontanément ajoutés à ceux qui existent déjà. On voit ainsi de quelle façon le matériel

---

[2] Constantin Brăiloiu: *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie)*. Paris: Institut universitaire roumain Charles 1er, 1960.

poético-musical se renouvelle, se réactualise et, en définitive, reste à la fois utilitaire tout en étant bien vivant.

Mais ce livre contient encore d'autres ressources: il a été prolongé par une enquête sur place – très récente, celle-ci, puisqu'elle date de 1999 – et à laquelle a participé non pas l'auteur lui-même, bien âgé maintenant, mais son fils Gabor. Le disque réalisé à l'occasion et joint à la publication prend ici la valeur d'un témoignage. Et, alors que 60 ans séparent ces deux enquêtes, certains informateurs de l'époque ont été retrouvés et ont chanté pour le magnétophone – ainsi une femme, Madame Támas Piros, qui a exécuté en 1999 des chansons que Vargyas avait entendues et transcrites. Séquences musicales bien émouvantes, offrant à l'auditeur la possibilité de comparer la voix belle et assurée de la jeune femme (elle avait 31 ans en 1940) et cette même voix devenue souffle, encore belle toutefois. On prendra aussi plaisir à comparer deux versions d'un même chant («*Ma két hete, ha nem három*»). L'une ancienne et sublime, enregistrée en 1939 sur un cylindre plutôt grinçant auprès d'un homme qui avait alors soixante ans, et l'autre singulièrement plate et «peu habitée» pourrait-on dire, recueillie auprès d'un chanteur plus jeune, en 1999, et qui lui-même l'avait appris sur un phonographe (!). Car à Áj, dès les années quarante, il y avait un phonographe – un «gadget» nous dit l'auteur, que l'on écoutait de temps en temps avant qu'il ne tombe en panne. La comparaison de ces deux enregistrements dit avec force quels ont été les dégâts occasionnés par le temps.

On le sait: l'ethnomusicologie échappe difficilement à la nostalgie – même si, à titre personnel, l'ethnomusicologue a le devoir moral de s'en défendre. Mais, après la lecture de cet ouvrage, il apparaît que cette nostalgie n'est pas forcément synonyme d'un passéisme complaisant; elle a des bases objectives... et on l'entend. Certes, en 1999, à Áj, on chante encore, mais le plus souvent en groupe. Peut-être pour s'encourager à rester encore un peu soi-même, ou encore pour se persuader qu'on n'a pas tout perdu!

Bernard Lortat-Jacob

Mireille HELFFER (a cura di): *Musiche dal Tetto del mondo.* Torino: testo & immagine, 2000, XXVIII+243pages, bibliographie, discographie, lexique, illustrations.

Rares sont les publications en italien consacrées aux traditions musicales d'Orient, même si, depuis quelques années, cette lacune a tendance à se combler. L'ethnomusicologie italienne s'est en effet longtemps concentrée sur l'étude de son propre folklore musical. Depuis un certain temps l'intérêt pour les traditions extra-européennes, et en particulier orientales, s'est accru et le nombre de concerts et de spectacles, de recherches et de publications consacrées aux musiques d'Asie est en constante augmentation. Pour ce qui est de la musique traditionnelle du Tibet, il n'existait jusqu'à présent en italien que quelques textes d'Ivan Vandor, qui a fait ses recherches dans les années 1970 sur des musiques rituelles exécutées dans les

poético-musical se renouvelle, se réactualise et, en définitive, reste à la fois utilitaire tout en étant bien vivant.

Mais ce livre contient encore d'autres ressources: il a été prolongé par une enquête sur place – très récente, celle-ci, puisqu'elle date de 1999 – et à laquelle a participé non pas l'auteur lui-même, bien âgé maintenant, mais son fils Gabor. Le disque réalisé à l'occasion et joint à la publication prend ici la valeur d'un témoignage. Et, alors que 60 ans séparent ces deux enquêtes, certains informateurs de l'époque ont été retrouvés et ont chanté pour le magnétophone – ainsi une femme, Madame Támas Piros, qui a exécuté en 1999 des chansons que Vargyas avait entendues et transcrites. Séquences musicales bien émouvantes, offrant à l'auditeur la possibilité de comparer la voix belle et assurée de la jeune femme (elle avait 31 ans en 1940) et cette même voix devenue souffle, encore belle toutefois. On prendra aussi plaisir à comparer deux versions d'un même chant («*Ma két hete, ha nem három*»). L'une ancienne et sublime, enregistrée en 1939 sur un cylindre plutôt grinçant auprès d'un homme qui avait alors soixante ans, et l'autre singulièrement plate et «peu habitée» pourrait-on dire, recueillie auprès d'un chanteur plus jeune, en 1999, et qui lui-même l'avait appris sur un phonographe (!). Car à Áj, dès les années quarante, il y avait un phonographe – un «gadget» nous dit l'auteur, que l'on écoutait de temps en temps avant qu'il ne tombe en panne. La comparaison de ces deux enregistrements dit avec force quels ont été les dégâts occasionnés par le temps.

On le sait: l'ethnomusicologie échappe difficilement à la nostalgie – même si, à titre personnel, l'ethnomusicologue a le devoir moral de s'en défendre. Mais, après la lecture de cet ouvrage, il apparaît que cette nostalgie n'est pas forcément synonyme d'un passéisme complaisant; elle a des bases objectives... et on l'entend. Certes, en 1999, à Áj, on chante encore, mais le plus souvent en groupe. Peut-être pour s'encourager à rester encore un peu soi-même, ou encore pour se persuader qu'on n'a pas tout perdu!

Bernard Lortat-Jacob

Mireille HELFFER (a cura di): *Musiche dal Tetto del mondo.* Torino: testo & immagine, 2000, XXVIII+243pages, bibliographie, discographie, lexique, illustrations.

Rares sont les publications en italien consacrées aux traditions musicales d'Orient, même si, depuis quelques années, cette lacune a tendance à se combler. L'ethnomusicologie italienne s'est en effet longtemps concentrée sur l'étude de son propre folklore musical. Depuis un certain temps l'intérêt pour les traditions extra-européennes, et en particulier orientales, s'est accru et le nombre de concerts et de spectacles, de recherches et de publications consacrées aux musiques d'Asie est en constante augmentation. Pour ce qui est de la musique traditionnelle du Tibet, il n'existait jusqu'à présent en italien que quelques textes d'Ivan Vandor, qui a fait ses recherches dans les années 1970 sur des musiques rituelles exécutées dans les

monastères. Dans la perspective de cet enrichissement de l'édition italienne consacrée aux traditions musicales de l'Orient, la parution de *Musiche dal Tetto del mondo* éditée par Mireille Helffer est particulièrement bienvenue. Cette publication est née dans le sillage de *Settembre Musica*, une importante manifestation musicale à Turin dont le directeur artistique, Enzo Restagno, qui signe l'introduction de ce volume, a choisi, depuis quelques années, de consacrer une place importante aux traditions musicales extra-européennes par des spectacles, mais aussi des moments d'approfondissement (conférences, séminaires, publications). Ce livre paraît peu après un autre volume consacré à la musique chinoise avec des textes de François Picard et d'Enzo Restagno.

Mais le contexte dans lequel situer cet ouvrage n'est pas seulement celui de la musicologie orientaliste italienne. En effet, à part son rôle en Italie, *Musiche del Tetto dal mondo* peut être considéré comme un point de référence systématique et une mise à jour ponctuelle des études sur les diverses traditions musicales de cette région géo-culturelle. Mireille Helffer est certainement une des plus grandes spécialistes des traditions musicales de la région himalayenne; elle a à son actif de nombreuses publications parmi lesquelles l'article «Tibet» de la nouvelle édition de *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

L'intérêt de ce livre dans le contexte des études sur la musique tibétaine est qu'il comporte plusieurs niveaux: de la vulgarisation, mais aussi un approfondissement de thèmes de recherches, des contributions originales, mais également des articles repris en traduction. On retiendra tout spécialement la place importante que Mireille Helffer consacre aux musiques populaires non liées aux rituels monastiques, et plus particulièrement au chant épique. Ce qui est d'autant plus méritoire si l'on pense que l'accès à cette région a longtemps été problématique, et qu'il le reste d'ailleurs aujourd'hui.

Plusieurs auteurs ont contribué à cet ouvrage. L'introduction de Restagno – «En souvenir des *ma-ni-pa* disparus» – qui donne le cadre historique de la «question tibétaine» ainsi que des suggestions sur la force de certains mythes fondateurs de la culture de la région – est suivie d'une longue étude de Mireille Helffer dans laquelle les traditions musicales sacrées et profanes de la région sont présentées de façon systématique. Une dernière partie comporte des contributions plus spécifiques de Mireille Helffer ainsi que de certains des meilleurs spécialistes de cette région: Ricardo Canzio, Ter Ellingson et Ivan Vandor.

Le premier article de Mireille Helffer, qui est de loin le plus long (pp. 3-130), constitue la charpente de l'ouvrage. Il s'agit d'un travail original et récent de mise au point sur l'état actuel de la musique tibétaine qui se fonde sur des recherches menées sur les traditions musicales de la région. Après une vaste recension des sources historiques, littéraires, sonores et iconographiques, le texte s'articule en deux parties principales consacrées aux «Musiques populaires ou musiques pratiquées par les laïques» et «La musique des monastères». Dans la première partie, l'auteur présente aussi bien la musique des gens ordinaires que les répertoires des spécialistes (solistes et groupes organisés). Chaque section est accompagnée de références bibliographiques et sonores fort utiles. La partie consacrée à la musique des monastères se subdivise en trois sections: «Les modalités des pratiques vocales», «Le

matériau instrumental requis» (la plus longue de toutes) et «Les danses rituelles *cham*». Une dernière section est consacrée à l'évolution récente des musiques tibétaines. Viennent encore s'ajouter une bibliographie, une discographie, une filmographie et un important glossaire consacré aux termes musicaux, aux mots relatifs au bouddhisme et enfin aux noms propres.

Après cette longue partie introductive figure une section intitulée «Aspects de la musique tibétaine» dans laquelle on trouve une série d'articles rédigés par certains des principaux savants s'étant intéressés à la musique tibétaine dans les dernières décennies. Il s'agit pour certains de textes republiés en traduction. Jusqu'alors dispersés dans différentes revues internationales et en plusieurs langues, ces articles se trouvent maintenant réunis de façon cohérente.

Dans «Etude d'une cérémonie de propitiation *bonpo. Le Nag-zhig bskang-ba:* structure et exécution», Ricardo Canzio approfondit avec beaucoup d'acuité analytique les questions liées à la récitation chantée des textes sacrés, plus particulièrement les relations structurelles unissant les trois éléments qui font partie de la récitation: le mètre poétique, le cycle imposé à la récitation et la rythmique du tambour.

Dans «*Don rta dbyangs gsum*: chant tibétain et catégories mélodiques» publié en 1979 dans *Asian Music*, Ter Ellingson aborde les façons dont les Tibétains conceptualisent les catégories mélodiques en étudiant les distinctions qu'ils opèrent entre chants récités, chants mélodiques et chants mélismatiques et en indiquant la complexité des relations entre ensembles conceptuels et structures sonores mélodiques.

Mireille Helffer apporte une nouvelle contribution à cet ouvrage avec deux articles brefs. Dans le premier, «A propos d'une *petite cloche gshang*», l'instrument est tout d'abord identifié dans les sources littéraires. Ensuite, à partir de l'observation directe, l'auteur décrit comment on le fait sonner. Dans «Considérations sur le chant épique tibétain», Mireille Helffer décrit les façons dont on chante le texte du cycle épique qui tourne autour du héros Gesar, en analysant les adaptations que subit la métrique quand le texte est chanté.

Ivan Vandor aborde finalement «La notation musicale instrumentale du bouddhisme tibétain». Dans ce texte écrit en 1979 et déjà publié en italien, Vandor analyse certains manuscrits comportant des notations pour la musique instrumentale, moins connues et étudiées que celles relatives à la musique vocale.

Lorsqu'on prépare une publication qui rassemble les travaux de différents auteurs on s'expose à certains risques: hétérogénéité et approche fragmentaire de la matière, auxquels n'échappe pas le présent ouvrage. Il y a par exemple des sautes brusques d'un style accessible et descriptif à un ton nettement plus analytique. Dans la partie générale, ce sont surtout les illustrations de questions organologiques et la présentation des genres et des styles dans un sens large, alors que les autres contributions sont surtout consacrées à des analyses musicales et au rapport étroit entre texte chanté et mélodie. Il en ressort parfois une impression de manque d'homogénéité qui aurait pu être atténuée par une introduction servant de fil conducteur entre les différentes contributions. Et ce d'autant plus que cette publication ne s'adresse pas aux seuls spécialistes. Une autre raison de ce déséquilibre vient, selon

moi, de la présence relativement réduite de la musique, tant pour ce qui est des exemples spécifiques (transcriptions et analyses de certaines formalisations sonores) que de la présentation et de l'évocation de pratiques sonores et d'exécution.

Ceci étant dit, et comme nous l'avons déjà remarqué, cette hétérogénéité, ces différents niveaux de lecture, constituent aussi un des avantages de l'ouvrage. Les différents points de vue des auteurs permettent au lecteur de se faire une idée de la musique traditionnelle tibétaine à la lumière des recherches les plus récentes, tout en le mettant au courant des principales questions sur lesquelles se sont penchés les savants au cours de ces dernières décennies.

Musiche dal Tetto del mondo est sans aucun doute une contribution utile et importante à plus d'un titre. C'est un ouvrage qui comble un vide dans la production scientifique sur la musique orientale en Italie. Il constitue aussi, en raison de son caractère général et accessible, un excellent texte de base pour l'enseignement ethnomusicologique, aujourd'hui en expansion dans les universités italiennes et les conservatoires de musique. Il s'agit enfin d'un texte qui, au niveau international, se pose également comme un œuvre tout à fait actuelle comportant des données et des analyses neuves sur une tradition musicale qui, peut-être à cause de son inaccessibilité, est restée jusqu'à aujourd'hui en partie inconnue. Cet ouvrage est donc une référence utile tant pour le spécialiste que pour tous ceux qui souhaitent approfondir la connaissance d'une culture dont la musique est une composante essentielle.

Giovanni Giuriati
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Sabine TREBINJAC: ***Le pouvoir en chantant.*** Nanterre: Société d'ethnologie, 2000. 412 p., illustrations, bibliographies chinoise, ouïgoure et occidentale, index thématique.

Voici un bel ouvrage qui met en lumière un des aspects les plus étonnants de la culture chinoise: sa fascination plus de deux fois millénaire pour la dimension politique de la musique. A la fois image de la vertu du souverain et reflet de l'état d'esprit du peuple, la musique est tout d'abord un révélateur. C'est à elle qu'on fait appel pour évaluer la situation sociale (collectes des chants populaires par le Bureau de la musique sous la dynastie des Han 206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C., par exemple) mais elle fonctionne également en sens inverse comme vecteur du message politique. Loin de s'être atténué avec la chute de l'empire, ce double mouvement qui va de la base au sommet pour redescendre vers le peuple s'est trouvé renforcé au cours d'un demi-siècle de régime communiste et de pénétration, toujours plus profonde dans le tissu social, de la propagande du parti. A cette fin, de vastes collectes musicales ont été organisées à travers le pays, aussi bien en territoire han que dans les régions traditionnellement habitées par les «minorités nationales».

moi, de la présence relativement réduite de la musique, tant pour ce qui est des exemples spécifiques (transcriptions et analyses de certaines formalisations sonores) que de la présentation et de l'évocation de pratiques sonores et d'exécution.

Ceci étant dit, et comme nous l'avons déjà remarqué, cette hétérogénéité, ces différents niveaux de lecture, constituent aussi un des avantages de l'ouvrage. Les différents points de vue des auteurs permettent au lecteur de se faire une idée de la musique traditionnelle tibétaine à la lumière des recherches les plus récentes, tout en le mettant au courant des principales questions sur lesquelles se sont penchés les savants au cours de ces dernières décennies.

Musiche dal Tetto del mondo est sans aucun doute une contribution utile et importante à plus d'un titre. C'est un ouvrage qui comble un vide dans la production scientifique sur la musique orientale en Italie. Il constitue aussi, en raison de son caractère général et accessible, un excellent texte de base pour l'enseignement ethnomusicologique, aujourd'hui en expansion dans les universités italiennes et les conservatoires de musique. Il s'agit enfin d'un texte qui, au niveau international, se pose également comme un œuvre tout à fait actuelle comportant des données et des analyses neuves sur une tradition musicale qui, peut-être à cause de son inaccessibilité, est restée jusqu'à aujourd'hui en partie inconnue. Cet ouvrage est donc une référence utile tant pour le spécialiste que pour tous ceux qui souhaitent approfondir la connaissance d'une culture dont la musique est une composante essentielle.

Giovanni Giuriati
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Sabine TREBINJAC: ***Le pouvoir en chantant.*** Nanterre: Société d'ethnologie, 2000. 412 p., illustrations, bibliographies chinoise, ouïgoure et occidentale, index thématique.

Voici un bel ouvrage qui met en lumière un des aspects les plus étonnants de la culture chinoise: sa fascination plus de deux fois millénaire pour la dimension politique de la musique. A la fois image de la vertu du souverain et reflet de l'état d'esprit du peuple, la musique est tout d'abord un révélateur. C'est à elle qu'on fait appel pour évaluer la situation sociale (collectes des chants populaires par le Bureau de la musique sous la dynastie des Han 206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C., par exemple) mais elle fonctionne également en sens inverse comme vecteur du message politique. Loin de s'être atténué avec la chute de l'empire, ce double mouvement qui va de la base au sommet pour redescendre vers le peuple s'est trouvé renforcé au cours d'un demi-siècle de régime communiste et de pénétration, toujours plus profonde dans le tissu social, de la propagande du parti. A cette fin, de vastes collectes musicales ont été organisées à travers le pays, aussi bien en territoire han que dans les régions traditionnellement habitées par les «minorités nationales».

La première partie du *Pouvoir en chantant*, qui ferait un livre à elle seule, brosse un tableau évocateur de la musique «engagée» dans la Chine républicaine, puis révolutionnaire, à travers notamment des portraits de musiciens tel celui du très influent Lü Ji dont la longue carrière et les nombreux écrits épousent toujours si parfaitement la ligne politique du moment. La musique elle-même est envisagée à travers des chansons «réécrites» telles que les anciennes versions chinoises de ... «Frère Jacques» et ses avatars plus récents ou l'adaptation de chansons de la Révolution d'octobre soviétique. Mais les exemples les plus parlants concernent des chansons révolutionnaires d'origine chinoise et populaire, retravaillées et profondément transformées. La plus célèbre d'entre elles n'est autre que «L'Orient est rouge», hymne à la gloire de Mao, fabriqué en 1942 à partir d'une chanson de la province du Shaanxi, dont on apprend que la version originale contait l'histoire d'un viol!

Les chapitres peut-être les plus surprenants du livre sont ceux où l'auteur nous entraîne dans le dédale des institutions musicales d'Etat en Chine et du système des collectes musicales organisées sous les plus hautes instances gouvernementales. Les chiffres sont à l'échelle de la Chine: pas moins de dix mille fonctionnaires travaillent au service administratif des compilations. Mais Sabine Trebinjac ne se borne pas à donner des chiffres, elle traduit, avec beaucoup de conscience, un nombre impressionnant de documents émanant de la bureaucratie culturelle pour analyser ce mécanisme bien huilé qu'est la collecte des mélodies. Le rôle prépondérant d'instances telles que l'«Association des musiciens chinois» est fort bien expliqué. Le destin de vastes ensembles tels que la «Troupe de chants et danses des nationalités» fondée en 1954 pour promouvoir en Chine la musique et la danse des différentes nationalités chinoises ou encore de la très diplomatique «Troupe orientale de chant et danse», émissaire du gouvernement chinois auprès des pays du Tiers monde, est raconté avec verve, sans oublier bien entendu l'évocation des nombreuses troupes culturelles rattachées à l'armée et aux ministères... des chemins de fer et de l'industrie charbonnière. Un organigramme (p. 138) donne une image claire du «formidable réseau d'institutions qui dirigent le patrimoine et l'avenir de la musique en Chine et qui sont toutes, plus ou moins directement, dépendantes du cerveau du gouvernement, le Conseil des affaires d'Etat.»

On se familiarise ainsi avec la hiérarchie – et la bureaucratie – du Service des compilations qui va du centre, Pékin, jusqu'à la base (les campagnes du Xinjiang pour notre auteur), en passant par les représentants régionaux du ministère de la culture, ces fonctionnaires qui usent de leur statut pour déléguer le travail de collecte à leurs correspondants locaux, se bornant à «rectifier» le fruit de leur labeur avant de l'envoyer à Pékin pour «réécriture». Le travail à la base est effectué par des équipes de une à cinq personnes qui représentent le dernier maillon de la chaîne administrative. A côté de leur travail de collecte musicale, ces équipes sont aussi très souvent responsables de la propagande. «En définitive, conclut l'auteur, l'organisation institutionnelle chargée des affaires musicales est, au sommet (Conseil des affaires d'Etat) comme à la base (les «équipes»), intimement liée au domaine politique.»

La seconde partie du livre commence par une remarquable monographie sur la musique des Ouïgours et des Dolan. Il s'agit plus que d'un survol de cette musique fondamentalement différente de la tradition han. La présentation de Sabine Trebinjac

fourmille en effet de données fascinantes telle, par exemple, cette liste descriptive des différents types de religieux-musiciens (p.180-183), le portrait attachant de Xäyrnisaxan, musicienne soufie, les belles descriptions de réunions musicales entre amis où l'alcool coule à flots, ou encore la traduction de tout un traité d'histoire de la musique datant du dix-neuvième siècle, plein de naïve fraîcheur, qui donne la biographie de dix-sept maîtres en remontant au prophète mythique Xizr et à Pythagore (p.212-218). Ayant décrit les instruments traditionnels ouïgours et dolan, l'auteur consacre quelques pages à des instruments nouvellement créés. C'est au détour d'une remarque sur ces instruments modernes qu'elle introduit les néologismes «traditionaliser» et «traditionalisation» censés traduire la double recherche de conformité aux normes «modernes» han (ou occidentales) et à certaines formes traditionnelles ouïgoures, notion qui, dans l'esprit de l'auteur, dépasse la seule organologie pour s'appliquer plus largement au phénomène de la «réécriture «musicale. (Dans sa conclusion, Sabine Trebinjac revient du reste sur des questions de terminologie en proposant de traduire le binôme *chuantong*, d'habitude rendu par «tradition», par les termes «traditionalisme d'Etat»).

Les suites monodiques et modales de la musique savante, les *muqam* ouïgours, bien différents des *maqâm* persans, arabes et turcs, sont très finement étudiés tout comme le répertoire populaire ainsi qu' un genre intermédiaire, les *muqam* des Dolan, dont les pas de danse sont donnés avec beaucoup de clarté. On découvre avec plaisir la traduction de nombreux chants qui témoignent du tempérament très entier des Dolan (mais dont le sens n'est pas toujours clair faute d'une annotation suffisante). La référence au double CD que l'auteur a publié il y a dix ans en collaboration avec Jean During, «*Turkestan chinois / Xinjiang Musiques ouïgoures*» (OCORA/AIMP, C559092-93), est constante et l'écoute de ces enregistrements reste particulièrement éclairante.

Dans la dernière partie de son étude, Sabine Trebinjac fait le détour par Pékin pour mieux expliquer comment on transforme les musiques des ethnies non han à la capitale. Elle brosse tout d'abord le portrait de musiciens chinois qui se sont frottés à la réalité musicale du Xinjiang. «On réécrit les chansons populaires d'une minorité nationale donnée, affirme l'un d'entre eux, le «compositeur-arrangeur» Shi Fu, pour que les autres soient en mesure de les apprécier. Techniquement c'est très simple, il nous suffit de modifier la tonalité générale...Qu'a fait d'autre Bizet avec son *Carmen* que de s'inspirer de la musique espagnole et d'en proposer une idée personnelle?» C'est au Conservatoire de Pékin que l'auteur découvre un petit manuel intitulé «*Ecrire des chansons à partir des airs de musique populaire*»; l'étude de ce texte, qu'elle confronte aux affirmations de Shi Fu, se révèle particulièrement fructueuse. On se rend compte que les transformations musicales (dont Sabine Trebinjac donne de nombreux exemples) répondent avant tout au souci de faire coller ces airs aux critères esthétiques han. Une remarque, en passant, sur la traduction du titre d'une des œuvres de Shi Fu; il faut lire (p.318) «Wang Zhaojun», nom d'une femme du gynécée du palais des Han sous l'empereur Yuandi (48-33 av. J.-C.), (et non «La princesse Wang shao»). L'histoire à son importance ici puisque cette jeune femme au destin tragique – mariage hors de Chine avec un chef barbare – après avoir été chantée par d'innombrables poètes au cours des siècles, est devenue

aujourd'hui un poncif dès qu'il s'agit de célébrer les relations de la Chine avec ses minorités nationales.

De retour au Xinjiang, Sabine Trebinjac montre comment le travail de transformation fonctionne à l'échelon provincial, puis local. On mesure ainsi l'étendue du rôle joué par un musicologue chinois, Wang Tongshu, dans la collecte, la transcription et la réécriture des *muqam* (et sa collaboration parfois difficile avec le légendaire Turdi Axun, le plus grand muqamiste vivant à l'époque héroïque de la prise en main du Xinjiang par les communistes chinois au début des années cinquante). La contribution des intellectuels ouïgours au processus de réécriture est aussi évoquée, comme celle de ce fonctionnaire régional, poète à ses heures, qui «arrange» des chants collectés et déjà «corrigés» à l'échelon local. La question de l'authenticité, si chère aux ethnomusicologues occidentaux, est, on le voit, totalement absente des préoccupations de ces fonctionnaires-musiciens du Service des compilations.

Le dernier chapitre de cette longue et minutieuse enquête est entièrement consacré à des analyses comparatives de chansons à différents stades de leur réécriture; un processus sans fin, à en croire notre auteur, puisqu'il doit constamment s'adapter aux changements de la politique.

L'originalité profonde de la démarche de Sabine Trebinjac n'échappera à personne. Grâce à sa très vive sensibilité à la chose politique et institutionnelle elle parvient à nous initier aux arcanes d'un système complexe et tentaculaire dont nous n'avions jusque là qu'une connaissance très parcellaire: le processus de la collecte musicale en Chine. La richesse de l'information, le soin des analyses musicales qui montrent bien les subtilités de la réécriture, la présence de nombreux tableaux et appendices, sans oublier les caractères chinois et les textes ouïgours, font de cet ouvrage une référence indispensable pour toute personne s'intéressant à la réalité chinoise en général et aux musiques du Xinjiang en particulier.

Georges Goormaghtigh

Lucie RAULT: ***Musiques de la tradition chinoise.*** Paris: Collection «Musiques du monde». Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 2000. 190 p., 33 illustrations, glossaire et dessins d'instruments, bibliographie, discographie, accompagné d'un CD.

Pour le vingt-et-unième numéro de leur série consacrée aux musiques traditionnelles, la Cité de la musique et Actes Sud ont demandé à Lucie Rault de consacrer un livre à la musique chinoise. Nous attendions cet ouvrage avec impatience, tous les livres écrits en français sur le sujet étant épuisés.

L'auteur adopte un point de vue très historique puisque la majeure partie de l'ouvrage est consacrée à un exposé des conceptions chinoises de la musique à partir de textes anciens, dans la lignée des ouvrages de Marcel Granet parus dans les années vingt. Lucie Rault insiste notamment sur l'assimilation par le centre des musiques «barbares» de la périphérie, sans d'ailleurs expliquer (le livre est pourtant

aujourd'hui un poncif dès qu'il s'agit de célébrer les relations de la Chine avec ses minorités nationales.

De retour au Xinjiang, Sabine Trebinjac montre comment le travail de transformation fonctionne à l'échelon provincial, puis local. On mesure ainsi l'étendue du rôle joué par un musicologue chinois, Wang Tongshu, dans la collecte, la transcription et la réécriture des *muqam* (et sa collaboration parfois difficile avec le légendaire Turdi Axun, le plus grand muqamiste vivant à l'époque héroïque de la prise en main du Xinjiang par les communistes chinois au début des années cinquante). La contribution des intellectuels ouïgours au processus de réécriture est aussi évoquée, comme celle de ce fonctionnaire régional, poète à ses heures, qui «arrange» des chants collectés et déjà «corrigés» à l'échelon local. La question de l'authenticité, si chère aux ethnomusicologues occidentaux, est, on le voit, totalement absente des préoccupations de ces fonctionnaires-musiciens du Service des compilations.

Le dernier chapitre de cette longue et minutieuse enquête est entièrement consacré à des analyses comparatives de chansons à différents stades de leur réécriture; un processus sans fin, à en croire notre auteur, puisqu'il doit constamment s'adapter aux changements de la politique.

L'originalité profonde de la démarche de Sabine Trebinjac n'échappera à personne. Grâce à sa très vive sensibilité à la chose politique et institutionnelle elle parvient à nous initier aux arcanes d'un système complexe et tentaculaire dont nous n'avions jusque là qu'une connaissance très parcellaire: le processus de la collecte musicale en Chine. La richesse de l'information, le soin des analyses musicales qui montrent bien les subtilités de la réécriture, la présence de nombreux tableaux et appendices, sans oublier les caractères chinois et les textes ouïgours, font de cet ouvrage une référence indispensable pour toute personne s'intéressant à la réalité chinoise en général et aux musiques du Xinjiang en particulier.

Georges Goormaghtigh

Lucie RAULT: ***Musiques de la tradition chinoise.*** Paris: Collection «Musiques du monde». Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 2000. 190 p., 33 illustrations, glossaire et dessins d'instruments, bibliographie, discographie, accompagné d'un CD.

Pour le vingt-et-unième numéro de leur série consacrée aux musiques traditionnelles, la Cité de la musique et Actes Sud ont demandé à Lucie Rault de consacrer un livre à la musique chinoise. Nous attendions cet ouvrage avec impatience, tous les livres écrits en français sur le sujet étant épuisés.

L'auteur adopte un point de vue très historique puisque la majeure partie de l'ouvrage est consacrée à un exposé des conceptions chinoises de la musique à partir de textes anciens, dans la lignée des ouvrages de Marcel Granet parus dans les années vingt. Lucie Rault insiste notamment sur l'assimilation par le centre des musiques «barbares» de la périphérie, sans d'ailleurs expliquer (le livre est pourtant

destiné à un large public) quelles sont les caractéristiques de ces musiques dont elle nous dit uniquement qu'elles sont «foncièrement différentes dans leur forme» (p. 10). Cette introduction se termine par une brève description de la musique actuelle en Chine, critiquant une influence occidentale mal digérée, avec notamment l'apparition d'instruments «améliorés», selon un modèle cher aux régimes socialistes, qu'il s'agisse des républiques ex-soviétiques d'Asie centrale ou de la Corée du Nord. Aucune allusion n'est faite aux musiques populaires, ni aux compositeurs contemporains comme Tan Dun, Bun-Ching Lam, Zhou Qin ou Xu Yi.

Suit un tableau des légendes attachées à la musique, développant notamment les liens avec les animaux ou le souverain et le rôle de remise en ordre du monde, dévolu à la musique.

L'importance des chants alternés, liés aux concepts du *yin* et du *yang*, est ensuite évoquée, ainsi que leur rôle qui est de favoriser l'harmonie entre le ciel et la terre. On apprend alors que «la plupart des ethnies du monde chinois suivent ce modèle de chants saisonniers alternés en doubles chœurs rangés face à face» (p. 46). Si cela est vrai pour les ethnies tibéto-birmanes du sud-ouest, cela semble contestable en ce qui concerne les peuples non han du reste de la république. Les aspects numérologiques liés aux correspondances harmoniques ainsi que la description de l'espace-temps microcosmique et la recherche du son primordial complètent ce chapitre, auquel succède une étude de l'évolution de la musique et de ses rapports avec les rituels.

Le quatrième chapitre, «Du vulgaire au barbare», nous dit à propos des musiques savantes et des musiques barbares que c'est «leur rapport qui les oppose plutôt que leur contenu» (p. 82). Encore une fois, nous ne connaîtrons rien du dit contenu de ces musiques populaires ou «barbares» et «l'apport d'Asie centrale» restera toujours aussi flou. On apprend ainsi que «les instruments de musique circulaient sur les routes de l'Asie centrale» (p. 90), notamment avec la propagation du bouddhisme, à l'égard duquel l'auteur semble avoir une aversion particulière puisqu'elle nous parle (p. 93) de Yuzhen «où sévissait (*sic*) déjà le bouddhisme». Aucune information n'est donnée sur les musiques qui étaient liées à ces instruments, sinon (p. 94) qu'elles utilisaient une gamme heptatonique.

Les «religions médiatrices» font l'objet du chapitre suivant où sont analysés les apports des trois religions, le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Le processus de fusion avec les musiques régionales est expédié en quelques lignes (p. 113), sans que soit pris en compte le passionnant travail de terrain de Stephen Jones[1] sur la permanence des musiques rituelles dans les musiques populaires de la Chine actuelle, son ouvrage et son double CD sur le sujet étant d'ailleurs absents de la bibliographie et de la discographie.

Vient ensuite un chapitre sur les différents théâtres musicaux. Encore une fois, on a l'impression que le livre aurait pu être écrit dans les années vingt puisqu'aucune allusion n'est faite aux opéras révolutionnaires qui ne sont sans doute pas des

[1] *Folk Music of China. Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press, 1995; *Chine: Traditions populaires instrumentales*. Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie de Genève. VDE-GALLO, CD 822-823.

chefs-d'œuvre, mais qui existent et illustrent la permanence des rapports entre la musique et l'état. Enfin les «joies musicales» qui terminent le livre sont uniquement celles du *nanguan*, du *nanguanxi* de Taïwan et de la cithare *qin*, ce qui paraît tout de même bien réducteur.

Les annexes comprennent d'abord un instrumentarium, avec une classification hybride, mélangeant allègrement la classification chinoise par matériaux avec une curieuse répartition des cordophones, séparant la cithare *yazheng* (placée dans la même catégorie que les vièles) du *se*, du *zheng* ou du *guqin*, puisque les instruments sont classés selon que les cordes sont frottées, pincées ou frappées (à la suite de quoi apparaît une nouvelle catégorie, celle des harpes). La famille des instruments laqués, décrite dans un autre ouvrage[2] par le même auteur, est cette fois-ci omise.

Les erreurs ne manquent pas non plus, certaines bien surprenantes, comme celle où le mirliton des flûtes traversières est censé leur conférer «un timbre spécial» (ce qui est exact, mais mériterait d'être précisé) «ainsi que diverses possibilités de modulation». Nous serions très curieux de savoir comment ce mirliton permettrait de changer de ton ou de mode, ce qui nous semble être la définition de la modulation.

Nous apprenons également, dans le paragraphe consacré aux flûtes à encoche, que *shakuhachi* veut dire «huit pieds». Même si le grand maître japonais Watazumi Doso Roshi jouait des flûtes de plus d'un mètre de long, et si le sud de la Chine abrite des orgues à bouche aux proportions gigantesques, nous n'avons encore jamais vu de flûtes chinoises ou japonaises mesurant deux mètres quarante. *Shakuhachi* signifie un *shaku* (ancienne mesure correspondant environ au pied) et huit *sun* (dixièmes de *shaku*), ce qui donne la longueur plus modeste de cinquante-quatre centimètres cinq. Bien que nous n'ayions aucune notion de chinois, il nous semble également fort improbable que *chibaguan* signifie «tuyau de huit pieds», la taille du *dongxiao* du *nanguan* étant effectivement «d'environ soixante centimètres». Par contre, les *xiao* dont l'embouchure est partiellement recouverte par un internode du bambou, et qui sont joués, par exemple, dans les orchestres des salons de thé de Shanghai, sont beaucoup plus longues (environ quatre-vingt dix centimètres) et l'on peut dire qu'il s'agit d'un autre instrument, la perce étant différente, en tronc de cône se rétrécissant vers l'extrémité distale dans le premier cas et cylindrique dans le second.

L'auteur nous dit ensuite, en créant une nouvelle catégorie, «calebasse et bambou» pour les orgues à bouche, que «le principe de la mise en vibration de l'anche se retrouve dans l'utilisation de la guimbarde *kouhuang*». Il existe, semble-t-il, des traces épigraphiques établissant une correspondance entre les deux insruments. Cela ne veut pas dire qu'ils soient semblables au niveau organologique. Émile Leipp[3] nous apprend que dans le cas de l'orgue à bouche, l'anche libre est accordée avec «un tuyau de bambou ouvert aux deux bouts, qui donne approximativement la même fréquence que la lame, lorsqu'on souffle sur son bord». Ce n'est évidemment pas du tout le même principe que celui de la guimbarde où la lame «pincée

---

[2] *La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne*. Paris:Cité de la musique, 2000.

[3] *Acoustique et musique*. Paris: Masson, 1980.

avec le doigt [...] vibre entre les dents, excitant le «résonateur» de la cavité buccale [produisant ainsi] un son dont la hauteur varie quand on modifie la cavité de la bouche».

Enfin, pour en finir avec les instruments, le *shamisen* passe pour avoir été importé au XVI[e] siècle au Japon, à partir des îles Ryûkyû, «vraisemblablement en 1562»[4] et non pas à l'époque des Tang (qui régnèrent du VII[e] au X[e] siècle). D'ailleurs, dans l'orchestre du *tôgaku* et de son successeur le *gagaku*, qui joue une musique inspirée par celle des Tang, les seuls luths utilisés sont des *biwa*.

On ne voit pas non plus bien l'intérêt de présenter dans la discographie destinée à un large public 12 CD sur 22 édités en Chine continentale ou à Taïwan et donc pratiquement inaccessibles, alors que les publications occidentales de valeur ne manquent pas.

Toutes ces erreurs et omissions (le phénomène musical lui-même n'est pratiquement pas abordé) n'enlèvent pas l'intérêt du reste de l'ouvrage qui, après cette description de la pensée chinoise à propos de la musique, aurait cependant gagné à présenter plus précisément les pratiques actuelles en Chine continentale, à Taïwan et dans les différentes diasporas.

Henri Lecomte

TOKUMARU Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de syamisen.* Collection Selaf, n° 378. Paris: Peters, 2000. 166 p.

D'entrée, il me faut préciser que je renonce à utiliser la transcription dite *kunrei shiki* des noms et des termes spécialisés japonais adoptée par Tokumaru, sauf pour les citations. Je comprends difficilement pourquoi il faudrait encore recourir à cette transcription de lecture pénible, qui écrit *syamisen* plutôt que *shamisen*, *syakuhati* plutôt que *shakuhachi* et qui transforme la célèbre montagne *Fuji* en *Huzi*! Il est vrai que le *kunrei shiki* offre une meilleure représentation du système japonais du *kana*, mais la japanologie internationale recourt depuis longtemps à la transcription plus intelligible de Hepburn. Sur Internet, le terme «*syamisen*» n'obtient que 117 mentions, comparées à 3127 pour «*shamisen*» qui l'emporte donc par 27 à 1!

L'ouvrage dont il est ici question est la thèse soutenue par Tokumaru en 1981 à l'Université Laval, au Canada. Le texte n'a pas été modifié, à l'exception de certains ajouts figurant à la fin des divers chapitres. La bibliographie a en revanche été complétée. Mais malheureusement, seule une partie des exemples musicaux a été redessinée. Le fait que le texte n'ait pas été mis à jour donne lieu à des imprécisions. Ainsi lit-on dans l'introduction (p. 1) que la télévision japonaise montre depuis vingt ans des programmes d'enseignement du violon et du piano mais que «ce n'est

[4] Tokumaru Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de* syamisen, collection Selaf 378. Paris: Peeters, 2000 (voir le compte rendu de Andreas Gutzwiller ici même).

avec le doigt [...] vibre entre les dents, excitant le «résonateur» de la cavité buccale [produisant ainsi] un son dont la hauteur varie quand on modifie la cavité de la bouche».

Enfin, pour en finir avec les instruments, le *shamisen* passe pour avoir été importé au XVI[e] siècle au Japon, à partir des îles Ryûkyû, «vraisemblablement en 1562»[4] et non pas à l'époque des Tang (qui régnèrent du VII[e] au X[e] siècle). D'ailleurs, dans l'orchestre du *tôgaku* et de son successeur le *gagaku*, qui joue une musique inspirée par celle des Tang, les seuls luths utilisés sont des *biwa*.

On ne voit pas non plus bien l'intérêt de présenter dans la discographie destinée à un large public 12 CD sur 22 édités en Chine continentale ou à Taïwan et donc pratiquement inaccessibles, alors que les publications occidentales de valeur ne manquent pas.

Toutes ces erreurs et omissions (le phénomène musical lui-même n'est pratiquement pas abordé) n'enlèvent pas l'intérêt du reste de l'ouvrage qui, après cette description de la pensée chinoise à propos de la musique, aurait cependant gagné à présenter plus précisément les pratiques actuelles en Chine continentale, à Taïwan et dans les différentes diasporas.

Henri Lecomte

TOKUMARU Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de syamisen.* Collection Selaf, n° 378. Paris: Peters, 2000. 166 p.

D'entrée, il me faut préciser que je renonce à utiliser la transcription dite *kunrei shiki* des noms et des termes spécialisés japonais adoptée par Tokumaru, sauf pour les citations. Je comprends difficilement pourquoi il faudrait encore recourir à cette transcription de lecture pénible, qui écrit *syamisen* plutôt que *shamisen*, *syakuhati* plutôt que *shakuhachi* et qui transforme la célèbre montagne *Fuji* en *Huzi*! Il est vrai que le *kunrei shiki* offre une meilleure représentation du système japonais du *kana*, mais la japanologie internationale recourt depuis longtemps à la transcription plus intelligible de Hepburn. Sur Internet, le terme «*syamisen*» n'obtient que 117 mentions, comparées à 3127 pour «*shamisen*» qui l'emporte donc par 27 à 1!

L'ouvrage dont il est ici question est la thèse soutenue par Tokumaru en 1981 à l'Université Laval, au Canada. Le texte n'a pas été modifié, à l'exception de certains ajouts figurant à la fin des divers chapitres. La bibliographie a en revanche été complétée. Mais malheureusement, seule une partie des exemples musicaux a été redessinée. Le fait que le texte n'ait pas été mis à jour donne lieu à des imprécisions. Ainsi lit-on dans l'introduction (p. 1) que la télévision japonaise montre depuis vingt ans des programmes d'enseignement du violon et du piano mais que «ce n'est

[4] Tokumaru Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de* syamisen, collection Selaf 378. Paris: Peeters, 2000 (voir le compte rendu de Andreas Gutzwiller ici même).

qu'à partir de l'année dernière qu'on a commencé une série de *syamisen*». Le lecteur d'un ouvrage paru en 2000 va en déduire sans doute que «l'année dernière» signifie 1999. Or, un tel programme existe depuis 1980, un an avant l'achèvement de la thèse de Tokumaru.

Le titre de l'ouvrage, *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*, indique que l'auteur ne traite pas de la musique de *shamisen* en général, mais seulement de son aspect mélodique. Bien qu'il soit injuste de critiquer un auteur pour n'avoir pas écrit l'ouvrage que l'on aurait souhaité, il est regrettable qu'un spécialiste tel que Tokumaru se soit limité à un aspect partiel de la musique de *shamisen*, d'autant plus qu'une étude spécialisée des multiples genres de cette musique fait encore défaut dans une langue occidentale. Il est vrai que le premier chapitre, intitulé «Précis d'histoire de la musique de syamisen» (pp. 5-14), offre un aperçu utile – mais trop bref – des genres et de leur généalogie. Mais Tokumaru ne s'attarde guère sur ce qui différencie ces genres du point de vue musical.

Ce serait pourtant nécessaire pour deux raisons. D'une part, étant donné que Tokumaru n'établit aucune distinction, dans le reste de son étude, entre les divers genres de la musique de *shamisen*, il lui resterait à démontrer pourquoi les nombreux genres énumérés aux pages 8 et 9, nés entre 1650 et 1850, font apparaître un degré d'uniformité mélodique tel que l'on puisse les considérer comme une unité. N'y a-t-il pas eu d'évolution sur deux siècles ? D'autre part, celui qui ignore la signification de la notion de «musique de *shamisen*» pourrait penser, de prime abord, qu'il s'agit de musique instrumentale, ce qui serait faux. Dans la musique savante, le *shamisen* sert à accompagner le chant. (Le seul genre de *shamisen* qui soit purement instrumental, soit le *tsugaru shamisen* de type populaire, n'est même pas mentionné chez Tokumaru). On peut donc se demander si la dite «musique de *shamisen*» a vraiment existé ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une «musique vocale accompagnée sur le *shamisen*». Dans certains genres tels que *jiuta*, l'évolution du chant et celle de l'instrument convergent largement; par ailleurs, de nombreux interludes appelés *tegoto* sont, en effet, purement instrumentaux. Mais est-ce valable pour tous les genres, y compris le *gidayû* ou *nagauta*? Vu le lien étroit qui existe entre le *shamisen* et le chant dans tous les genres de la musique savante, Tokumaru devrait pouvoir démontrer pourquoi il est admissible d'aborder ces genres essentiellement vocaux en fonction de critères instrumentaux.

Le discours au sujet de l'aspect mélodique de la musique de *shamisen* tout comme d'autres éléments de la musique japonaise (à l'exception du chant bouddhique *shômyô* et de la musique de cour *gagaku*) se complique en raison de toute absence de théorie musicale, c'est-à-dire de directives léguées par la tradition et provenant des musiciens eux-mêmes quant aux règles régissant la production correcte de la musique. Voilà qui peut surprendre, compte tenu de la complexité de cette musique. Il faut savoir toutefois que les compositeurs ont créé cette musique entièrement «d'oreille», sans disposer de règles formelles dérivées de musiques antérieures. Dans cette matière, le musicologue s'intéressant aux aspects formels est donc livré à lui-même, n'étant pas en mesure de se référer à un système de règles légué par la tradition. Quant aux musiciens, ils ne sont pas non plus d'un grand secours. La composition musicale de style ancien n'est plus pratiquée de nos jours;

et les musiciens japonais actuels n'ont pas de penchant analytique. Leur intérêt envers la musique est d'ordre pratique. «Comprendre» la musique signifie savoir la jouer. Peu de musiciens sont amenés à se demander comment, justement, la musique est composée. La plupart d'entre eux se spécialisant dans les problèmes d'interprétation, il n'est guère utile de leur poser des questions dont la réponse exige une approche analytique.

Il s'ensuit que le musicologue préoccupé par une «musique d'art dépourvue de théorie» se trouve dans une position qui n'est pas dénuée d'intérêt. Il n'est pas obligé de se confronter à une théorie musicale indigène puisque celle-ci est inexistante. Il doit plutôt inventer sa propre méthode pour analyser la musique. Et la pertinence de cette méthode dépendra de deux conditions: il faut qu'elle parvienne à expliquer la musique de manière relativement peu contradictoire et qu'elle contribue significativement à sa compréhension.

Pour ce qui est de ses interrogations, il y a deux références importantes, à savoir le *Zokugagku senritsu kô* d'Uehara Rokushirô (Uehara 1895/1927) et le *Nihon dentô ongaku no kenkyû* de Koizumi Fumio (Koizumi 1960). Tokumaru ne se laisse guider que par la seconde. A ma connaissance, l'ouvrage d'Uehara sur «Les échelles de la musique populaire (japonaise)» fut la première publication de type musicologique au Japon. Il répartit les échelles japonaises selon le système yin-yang (*in-yô* en japonais) et postula pour les «chants de la capitale», ou *miyako bushi*, une échelle d'importance capitale, soit l'*insenpô* (échelle yin), qui marqua la musique de *shamisen* dès les années 1780.

La gamme comprend deux tétracordes séparés par une seconde majeure, où le tétracorde supérieur prend une forme ascendante et descendante. En réalité, cet agencement du matériau sonore et de ses propriétés suffit pour expliquer tout l'aspect mélodique de la musique de *shamisen*: l'inversion du tétracorde supérieur fait que le tétracorde inférieur de l'*insenpô* est transposé à l'intervalle supérieur d'une quinte, tandis que le tétracorde inférieur de la gamme de départ peut se situer à l'intervalle inférieur d'une quinte par rapport au tétracorde descendant de l'*insepô*. Cette caractéristique de l'*insenpô* permet une modulation simple par intervalles de quinte, qui survient fréquemment dans la musique de *shamisen*.

Dans la musique qui nous intéresse, la modulation par quintes (et, plus rarement, par deux quintes) est très fréquente, à tel point que l'on peut y voir l'un de ses éléments constitutifs. Il faut relever cependant que les concepts de «gamme» et de «modulation» ne se sont jamais vraiment imposés en musicologie japonaise. Dans l'ouvrage précité intitulé «Etude de la musique traditionnelle japonaise», Koizumi (voir 1960 et aussi 1977) n'accorde de valeur analytique qu'au seul tétracorde. Quant à Tokumaru, il affine cette méthode en introduisant ce qu'il appelle les «unités latentes» (p. 47), puis en éliminant purement et simplement l'octave comme élément constitutif de la musique, et ce, dans le chapitre sur «La négation de l'échelle d'octave et la juxtaposition des unités latentes» (p. 49 sqq.).

C'est tout de même jeter l'enfant avec l'eau du bain ! Je ne dis pas que la méthode Koizumi/Tokumaru donne des résultats erronés; mais elle est laborieuse et difficile à comprendre (sans parler du fait que seuls les musicologues japonais la pratiquent). Il se peut qu'elle permette d'éclairer certains genres de la musique de *shamisen*. Or,

comme l'analyse de Tokumaru porte toujours sur *toute* la musique de *shamisen* et que ses exemples proviennent de nombreux genres différents, je dirais que sa démarche est insuffisante pour un genre de cette musique au moins, soit le *jiuta*, que je connais bien en tant que joueur de *shakuhachi*. Si la démarche en question produit, grâce à la micro-analyse, des résultats qu'une analyse basée sur la gamme et les modulations est inapte à fournir, elle ne contribue pas pour autant de manière significative à la compréhension de l'essentiel de cette musique dont l'un des éléments fondamentaux, à mon sens, est l'approche libre des gammes et de leur modulation. Voilà un aspect que la seule analyse du tétracorde ne permet pas de faire ressortir. La facilité et la légèreté avec lesquelles les grands compositeurs de *jiuta* dans le Kyoto du début du XIX^{e} siècle (Yaezaki Kengyô, mort en 1848, Kikuoka Kengyô, mort en 1847, et Ishikawa Kôtô) ont su mettre en valeur le potentiel modulatoire de l'*insenpô* sont uniques. Il s'agit de musiciens qui ont élargi la musique modale japonaise jusqu'à rejoindre de peu le principe harmonique. A ma connaissance, cet aspect n'a pas encore été mis en évidence en musicologie japonaise.

Dans le chapitre intitulé « La notion de patron », Tokumaru arrête deux méthodes différentes de composition de la musique de *shamisen* (p. 61): les pièces entièrement composées, notamment celles du genre *jiuta*, et la musique constituée de patrons, dont la forme de base est le genre *gidayû bushi*. C'est enfin dans le chapitre sur les « Fonctions de la citation dans la musique de syamisen » que Tokumaru aborde le phénomène répandu de la citation dans la littérature et la musique japonaises, spécialement le théâtre Nô. Ce chapitre contient des renseignements utiles sur les divers types de citations que Tokumaru s'efforce de classer. La fréquence de citations transcendant les écoles, c'est-à-dire provenant de pièces appartenant à diverses traditions du jeu du *shamisen*, amène Tokumaru (cf. son chapitre final, p. 125 sqq.) à relativiser considérablement l'importance de la *ryûha* japonaise dans la transmission de la musique de *shamisen*: « [...] elle ne convient certainement pas aux musiciens de *syamisen* » (p. 126). C'est peut-être juste, mais il ne faut pas l'étendre de manière non critique à l'ensemble de la culture japonaise, comme c'est le cas dans la préface: « Selon une théorie locale largement répandue, la culture japonaise se serait diffusée et transmise au sein de groupes sociaux isolés les uns des autres. Le fait que dans la musique de *syamisen* les mêmes citations musicales apparaissent dans différents groupes conduit l'auteur à conclure qu'il n'en est rien » (p. vii).

L'ouvrage contient une abondance d'informations qui n'ont d'utilité que pour celui qui s'est déjà familiarisé avec les genres de la musique de *shamisen*. Un aspect problématique de l'ouvrage réside dans le fait que son auteur traite de manière approfondie des détails de la musique de *shamisen* sans permettre au lecteur d'évaluer la pertinence des exemples puisés dans tous les genres concernés. Ces exemples sont-ils pertinents dans le seul contexte du genre considéré ou valent-ils aussi pour d'autres genres? Si oui, lesquels? Il aurait été préférable que Tokumaru se limite à un ou deux genres, ce qui nous aurait permis de nous faire une idée plus claire de son propos.

Andreas Gutzwiller
traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Références

KOIZUMI Fumio
1960 *Nihon dentô ongaku no kenkyû*. Tokyo: Ongaku no tomosha.
1977 «Musical scales in Japanese music». in Koizumi et al. eds: *Asian music in an Asian perspective*. Tokyo: Heibonsha.

SHIBATA Minao
1978 *Ongaku no gaikotsu no hanashi*. Tokyo: Ongaku no tomosha.

UEHARA Rokushirô
1895 *Zokugaku senritsu kô*. Tokyo: Kinkôdô, 1927.

Daniele SESTILI: *La voce degli dèi* [la voix des dieux], *Musica e religione nel rito giapponese del* kagura. Ricerche di Etnomusicologia. Bologna: Ut Orpheus edizioni, 2000. 160 p. Illustrations, transcriptions musicales, bibliographie, discographie, vidéographie, glossaire et index analytique.

Avec l'intérêt croissant que suscitent les musiques du monde, on ne peut que se féliciter de voir paraître sur le marché des publications qui n'intéressent pas le seul spécialiste, mais un public plus large. Publications que consultent régulièrement, par obligation ou simplement pour élargir leur champ de connaissance, les professionnels de l'ethnomusicologie dont je suis. On citera pour mémoire les parutions régulières d'Actes Sud / Cité de la musique qui embrassent, de façon d'ailleurs souvent téméraire, de très larges champs d'étude.

Sur le Japon qu'aborde Daniele Sestili dans son dernier livre, *La voce degli dèi*, je n'ai aucune compétence particulière. Voilà qui ne manquera pas d'enlever quelque poids aux remarques critiques qui vont suivre, bien qu'encore une fois, ce livre, d'une certaine façon, me concerne directement. D'un accès facile, il ne suppose aucune initiation préalable; il est bien écrit, bien présenté, complété d'un glossaire tout à fait utile – bref, clairement destiné à éclairer le lecteur passablement ignorant de pratiques musicales dont il sait cependant reconnaître la fulgurante originalité.

Reconnaissons à Sestili un don: celui de savoir déblayer des terrains. On se souvient de son excellente préface à *Musica Giapponese*[1] [publication en italien de textes fondateurs de l'ethnomusicologie japonaise – Kishibe notamment], dans lequel il rappelle qu'au Japon, la musique «se présente rarement comme un élément unique d'une forme expressive donnée» (p. 12) et qu'elle est souvent associée à la poésie, à la danse et au théâtre.

On attendait donc l'auteur précisément sur un champ de recherche «multidimensionnel», comme il le dit lui-même: à savoir le *kagura* auquel il consacre un livre – essai transformé d'une thèse pour laquelle il dut entreprendre en 1996 et 1997

---

[1] *Musica Giapponese, Storia e Teoria*, édité par Daniele Sestili. Textes de Akira Hoshi, Eishi Kikkawa, Shigeo Kishibe, Fumio Koizumi, Mario Yokomichi. Musica ragionata 11, collection dirigée par Alberto Basso. Lucca: Libreria musicale italiana, 1996.

Références

KOIZUMI Fumio
1960 *Nihon dentô ongaku no kenkyû*. Tokyo: Ongaku no tomosha.
1977 «Musical scales in Japanese music». in Koizumi et al. eds: *Asian music in an Asian perspective*. Tokyo: Heibonsha.

SHIBATA Minao
1978 *Ongaku no gaikotsu no hanashi*. Tokyo: Ongaku no tomosha.

UEHARA Rokushirô
1895 *Zokugaku senritsu kô*. Tokyo: Kinkôdô, 1927.

Daniele SESTILI: *La voce degli dèi* [la voix des dieux], *Musica e religione nel rito giapponese del* kagura. Ricerche di Etnomusicologia. Bologna: Ut Orpheus edizioni, 2000. 160 p. Illustrations, transcriptions musicales, bibliographie, discographie, vidéographie, glossaire et index analytique.

Avec l'intérêt croissant que suscitent les musiques du monde, on ne peut que se féliciter de voir paraître sur le marché des publications qui n'intéressent pas le seul spécialiste, mais un public plus large. Publications que consultent régulièrement, par obligation ou simplement pour élargir leur champ de connaissance, les professionnels de l'ethnomusicologie dont je suis. On citera pour mémoire les parutions régulières d'Actes Sud / Cité de la musique qui embrassent, de façon d'ailleurs souvent téméraire, de très larges champs d'étude.

Sur le Japon qu'aborde Daniele Sestili dans son dernier livre, *La voce degli dèi*, je n'ai aucune compétence particulière. Voilà qui ne manquera pas d'enlever quelque poids aux remarques critiques qui vont suivre, bien qu'encore une fois, ce livre, d'une certaine façon, me concerne directement. D'un accès facile, il ne suppose aucune initiation préalable; il est bien écrit, bien présenté, complété d'un glossaire tout à fait utile – bref, clairement destiné à éclairer le lecteur passablement ignorant de pratiques musicales dont il sait cependant reconnaître la fulgurante originalité.

Reconnaissons à Sestili un don: celui de savoir déblayer des terrains. On se souvient de son excellente préface à *Musica Giapponese*[1] [publication en italien de textes fondateurs de l'ethnomusicologie japonaise – Kishibe notamment], dans lequel il rappelle qu'au Japon, la musique «se présente rarement comme un élément unique d'une forme expressive donnée» (p. 12) et qu'elle est souvent associée à la poésie, à la danse et au théâtre.

On attendait donc l'auteur précisément sur un champ de recherche «multidimensionnel», comme il le dit lui-même: à savoir le *kagura* auquel il consacre un livre – essai transformé d'une thèse pour laquelle il dut entreprendre en 1996 et 1997

---

[1] *Musica Giapponese, Storia e Teoria*, édité par Daniele Sestili. Textes de Akira Hoshi, Eishi Kikkawa, Shigeo Kishibe, Fumio Koizumi, Mario Yokomichi. Musica ragionata 11, collection dirigée par Alberto Basso. Lucca: Libreria musicale italiana, 1996.

des terrains de recherche spécifiques, aux sanctuaires de Musashi Mitake (Province de Tokyo), de Chichibu (Saitama), de Biseicho (Okayama).

Qu'est, ou plutôt que sont les *kagura* (le pluriel s'impose en effet tant la forme semble sujette à variation) ? Ce sont des spectacles rituels, héritiers d'un long passé chamanique, faisant usage de masques, associant la danse tantôt «abstraite», tantôt «figurative», le théâtre (dansé lui aussi ou complété par des pantomimes et/ou des dialogues chantés), et comprenant également des exhibitions acrobatiques (p. 26). Autant de pratiques socio-musicales spectaculaires encore bien vivantes, se déroulant à date fixe dans le cadre de fêtes spécifiques, dites *matsuri,* décrites succinctement dans un chapitre particulier (2. 1). Beau sujet, en effet, que l'auteur traite par réductions successives aboutissant à une typologie des fêtes et des différents *kagura* qui s'y tiennent. On ne peut donc que louer ces efforts didactiques.

Mais en avançant dans le livre, le plaisir du lecteur s'estompe en même temps que s'ouvrent un ensemble de questions au sujet desquelles l'auteur est tantôt muet, tantôt elliptique. En fait, on en vient à chercher l'objet de l'analyse sans avoir l'impression de s'en approcher jamais. Certes, on apprend que le chant est présent (mais quel chant et pour quels textes surtout ?) et qu'il est accompagné d'un petit ensemble où le tambour – et plus encore la flûte – dominent. Cette flûte n'est-elle pas «l'instrument des dieux», comme l'indique assez directement le titre du livre ? L'information apparaît à la page 115 (nous sommes déjà dans la conclusion), sous la forme d'une simple affirmation à peine commentée, reprise page 120: «les sons du tambour, des cymbales, de la flûte évoquent la divinité [laquelle ?], l'entretiennent [par quels moyens ?] mais en même temps, et du moins dans certains cas spécifiques [lesquels ?] la représentent [comment ?], l'incarnent [idem]».

On s'en rend compte: la thèse ethnomusicologique disparaît comme par magie, au moment même où elle est exposée, c'est-à-dire en conclusion: aucune description proprement dite ne vient appuyer la démonstration ou la nourrir; en conséquence, la démonstration elle-même manque à l'exposé. Par honnêteté et juste scrupule toutefois, l'auteur juge utile de livrer en dernier chapitre (juste avant sa conclusion) quelques-unes de ses notes de terrain. Mais reconnaissons qu'il s'agit là d'une curieuse idée: ces notes, d'ailleurs succinctes, ne devraient-elles pas constituer, au contraire, le cœur, la matière de la recherche ou, tout au moins, son point de départ ? Figurent ainsi, et selon une grille d'analyse sensiblement préconçue, une suite d'observations portant sur trois *kagura* – notamment celui observé le 1er décembre 1996 dans la région de Tokyo et composé de quatre danses qui sont sommairement décrites et illustrées par la photographie d'un danseur.

Ce manque de consistance ethnologique a, bien sûr, des incidences sur les résultats. Très logiquement, ces derniers sont très peu assurés sur le plan théorique. Pire encore, ils sont académiques. Le *kagura* est un «rite de passage» [concession à Van Gennep, mais pourquoi et comment ? et, qui passe quoi, au juste ?] Il est aussi un rituel chamanique, en quelque sorte déchu [concession à d'autres recherches parallèles portant sur l'Extrême-Orient] où les femmes, outre qu'elles sont reconnues comme impures [?], jouent, ou plutôt jouaient, un rôle essentiel. Un rituel qui révèle tout autant la présence de classes d'âge [de quelle façon ?] et qui, en définitive, apporte sa charge de «revitalisation» [concession au fonctionnalisme, p. 34].

L'auteur a sans doute raison de souligner que le son, le geste et la parole constituent l'essence du *kagura* (p. 120). Cependant, cette idée ne devrait pas tenir en un simple postulat, mais constituer une hypothèse centrale qu'il faudrait confirmer par des faits précis et circonstanciés. Et, en tirant adroitement caution d'autorités reconnues (Averbuch et Turner), il n'a sans doute pas tort d'affirmer que la danse permet «de matérialiser les dieux dans le monde humain (les danseurs deviennent des dieux) et que les dieux à leur tour sont entretenus à travers la pratique de la danse du *kagura*» (p. 120). Mais on aurait préféré qu'il nous soit indiqué, réellement et non conceptuellement, de quelle façon cette inversion des rôles s'effectue, dans quelles structures spatio-temporelles et selon quelles codifications culturelles. Car, au bout du compte, s'il y a une «spécificité» ethnologique et musicale du *kagura* (la question est posée à plusieurs reprises, notamment pp. 34 et 59), on peut se demander en quoi elle consiste.

Bref, à travers ce livre, le *kagura* apparaît surtout comme un théâtre d'ombre. Car, même s'ils sont sujets à divinisation *via* la musique, les acteurs devraient être réels et rendus vivants par le regard ethnologique et l'écoute musicologique; or, ils n'apparaissent qu'en filigrane – tout comme les lignes théoriques et les hypothèses de l'auteur. Disons-le tout net: c'est bien dommage.

Certes, l'art de la critique est aisé. Et l'on peut imaginer à quel point il est difficile de «s'attaquer» à un si gros sujet d'étude dans une société en outre particulièrement complexe. Mais le résultat est là: franchement décevant. Il semble bien que la rencontre miraculeuse – toujours attendue en ethno(musico)logie – entre un auteur, en l'occurrence expert, et un terrain apparemment très riche n'a pas eu lieu.

Bernard Lortat-Jacob

Mervyn MCLEAN: ***Weavers of song. Polynesian music and dance.*** Auckland: Auckland University Press, 1999. X + 543 pages, cartes, transcriptions musicales, nombreuses illustrations (B&W), plusieurs appendices et un CD annoté. Relié.

Puisse ce livre magnifique paraître en poche, à un prix abordable, pour garnir chaque atoll polynésien comme une preuve évidente d'héritages vivants! On le placerait sur la table après le repas, en ayant eu bien soin de débarrasser les restes de nourriture pour ne pas mélanger le *tapu* avec le *noa*, et on le chanterait joyeusement en famille: «Nous sommes trois maintenant, qu'allons-nous chanter? Va pour un *Non nobis Domine*!» Ainsi en est-il pour un manuscrit du début du dix-neuvième siècle, trouvé dans la bibliothèque publique de Bath, au Royaume-Uni.

McLean pense que l'extraordinaire polyphonie *himene* à six voix des îles Cook et de Tahiti est une élaboration, dans le style local, d'airs fugués populaires parmi les non-conformistes britanniques de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles, qui les ont aussi importés en Amérique. Prenons l'exemple de «*When Jesus wept*» qui est en mode mineur avec un septième degré bémolisé,

L'auteur a sans doute raison de souligner que le son, le geste et la parole constituent l'essence du *kagura* (p. 120). Cependant, cette idée ne devrait pas tenir en un simple postulat, mais constituer une hypothèse centrale qu'il faudrait confirmer par des faits précis et circonstanciés. Et, en tirant adroitement caution d'autorités reconnues (Averbuch et Turner), il n'a sans doute pas tort d'affirmer que la danse permet «de matérialiser les dieux dans le monde humain (les danseurs deviennent des dieux) et que les dieux à leur tour sont entretenus à travers la pratique de la danse du *kagura*» (p. 120). Mais on aurait préféré qu'il nous soit indiqué, réellement et non conceptuellement, de quelle façon cette inversion des rôles s'effectue, dans quelles structures spatio-temporelles et selon quelles codifications culturelles. Car, au bout du compte, s'il y a une «spécificité» ethnologique et musicale du *kagura* (la question est posée à plusieurs reprises, notamment pp. 34 et 59), on peut se demander en quoi elle consiste.

Bref, à travers ce livre, le *kagura* apparaît surtout comme un théâtre d'ombre. Car, même s'ils sont sujets à divinisation *via* la musique, les acteurs devraient être réels et rendus vivants par le regard ethnologique et l'écoute musicologique; or, ils n'apparaissent qu'en filigrane – tout comme les lignes théoriques et les hypothèses de l'auteur. Disons-le tout net: c'est bien dommage.

Certes, l'art de la critique est aisé. Et l'on peut imaginer à quel point il est difficile de «s'attaquer» à un si gros sujet d'étude dans une société en outre particulièrement complexe. Mais le résultat est là: franchement décevant. Il semble bien que la rencontre miraculeuse – toujours attendue en ethno(musico)logie – entre un auteur, en l'occurrence expert, et un terrain apparemment très riche n'a pas eu lieu.

Bernard Lortat-Jacob

Mervyn MCLEAN: ***Weavers of song. Polynesian music and dance.*** Auckland: Auckland University Press, 1999. X + 543 pages, cartes, transcriptions musicales, nombreuses illustrations (B&W), plusieurs appendices et un CD annoté. Relié.

Puisse ce livre magnifique paraître en poche, à un prix abordable, pour garnir chaque atoll polynésien comme une preuve évidente d'héritages vivants! On le placerait sur la table après le repas, en ayant eu bien soin de débarrasser les restes de nourriture pour ne pas mélanger le *tapu* avec le *noa*, et on le chanterait joyeusement en famille: «Nous sommes trois maintenant, qu'allons-nous chanter? Va pour un *Non nobis Domine*!» Ainsi en est-il pour un manuscrit du début du dix-neuvième siècle, trouvé dans la bibliothèque publique de Bath, au Royaume-Uni.

McLean pense que l'extraordinaire polyphonie *himene* à six voix des îles Cook et de Tahiti est une élaboration, dans le style local, d'airs fugués populaires parmi les non-conformistes britanniques de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles, qui les ont aussi importés en Amérique. Prenons l'exemple de «*When Jesus wept*» qui est en mode mineur avec un septième degré bémolisé,

quasi phrygien. Le chef répète la mélodie avec tout le monde jusqu'à la mettre bien en place, puis il commence à chanter, suivi des autres qui reprennent exactement le même air, comme dans une ronde. Les Britanniques sont rompus à ce genre d'exercice depuis fort longtemps, comme le montre «*Sumer is i-cumin in, lude sing cucu...* », censé être la première polyphonie européenne, datant d'environ 1245 (voir Manuscrit Reading). Heureusement quelques bourgeois notèrent ces joyeuses chansons alors qu'ils négligeaient les harmonies sauvages, les abandonnant aux champs, aux camps et aux milices. La polyphonie n'a jamais été une affaire d'évolution, il fallait juste en avoir l'intuition, en observant les oiseaux. Lorsque les officiers de Cook mentionnèrent ces chants, on s'empressa, dès l'arrivée de l'Endeavour à Londres, de les supprimer comme quelque chose d'impossible, en fait comme un affront à la «civilisation».

Ce que Cook et ses hommes entendirent était une polyphonie indigène ignorant toutes les règles du «*Gradus ad Parnassum*», étant bien entendu que le terme «ignorer» ne signifie pas ici «mépriser» mais «être inconscient de». A partir de cette culture de la combinaison des voix, les Polynésiens poussèrent les airs fugués aussi loin que leur voix leur permettait de «hurler» ou de «grommeler», techniquement parlant. D'où l'élaboration d'une splendeur inégalée. La polyphonie complexe fut découverte indépendamment dans les îles Salomon, comme le montrent bien les enregistrements de Hugo Zemp. Quel était donc le problème des historiens de la musique? Une oreille faussée?

Mclean comble ses lecteurs avec ses descriptions par régions, ses comparaisons et ses idées sur la diffusion des chants et des danses. Il étudie les styles de chant, domaine dans lequel la terminologie est approximative, mais il fournit au lecteur certaines idées sur la «nasalité». Comme la plupart des ethnomusicologues, il est fort pour ce qui est du «qui, quoi, où et quand», mais il se pose ensuite la question du «pourquoi», c'est-à-dire pourquoi la musique devient ce qu'elle est précisément à tel moment, en tel endroit et chez tel peuple.

Un point fort de cet ouvrage est un CD de 70 minutes, comprenant 43 exemples-clés illustrant le texte et les transcriptions musicales, pas toujours complètes. Les notes sont exactes en euro-musique, les textes ne sont pas toujours traduits parce qu'ils sont souvent intraduisibles.

En conclusion, cet ouvrage agréable et bien écrit du doyen de l'ethnomusicologie du Pacifique, bon pour tout marae, montre que notre auteur a le sens de la métaphore et l'intuition de ce que chanter signifie, surtout chanter autrement. On pourrait pour cela interroger les *rongorongo*. De plus, tous les lecteurs peuvent savourer les belles illustrations même s'ils ne connaissent pas assez de solfège pour transformer la musique imprimée en sonorités vibrantes. Cela nous ramène au «pourquoi».

Peter Crowe
Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

DISQUES

Trois disques d'Europe orientale (Roumanie, Transylvanie)

Fin de millénaire dans le village roumain. Enregistrements (1989-1997): Speranţa Rădulescu, Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Adriana Dan. Sélection de la musique et texte (roumain): Speranţa Rădulescu. Texte (français): Jacques Bouët. Texte (anglais): Margaret Beissinger. Production: Fundatia Al. Tzigara-Samurcas, Collection Ethnophonie. 1 CD CD001.

Fanfares paysannes de Moldavie*: *Zece Prajini. Enregistrements (1997): Speranţa & Valeriu Rădulescu. Sélection de la musique et texte: Speranţa Rădulescu. Version française: Annie Bentoiu & Jacques Bouët. Version anglaise: Adrian Solomon & Dan Bora. Production: Fundatia Al. Tzigara-Samurcas, Collection Ethnophonie. 1 CD CD002.

Musiques hongroises de Transylvanie. Traditions du Gyimes et de la Grande Plaine. Enregistrements (1997-2000): studios Fono Records de Budapest. Direction de collection, sélection des plages et texte: Laszlo Kelemen et Robert Kerényi. Traduction (français et anglais): Dorothée Kovácsházy. 1 CD Fono Records – Inédit, Maison des Cultures du Monde W260098.

Ces trois disques compacts ont un certain nombre de points communs. Le premier est de faire découvrir des musiques de villages de Roumanie, Moldavie et Transylvanie. Le second est la démarche profonde, engagée, des chercheurs et producteurs qui, d'un côté comme de l'autre, animés d'une volonté farouche de ne pas perdre l'essentiel, prolongent un siècle d'enregistrements ethnographiques. L'esprit de Bartók souffle sur ces trois disques. On se souvient que, vers 1907, le compositeur était contrarié par le fait que nombre de chanteurs et musiciens de villages oubliaient leurs traditions au profit d'airs à la mode venus des villes. Bartók appelait à la vigilance, disant haut et fort que les musiques des villages vivaient peut-être là leur dernière heure. Plus tard, il fit d'ailleurs remarquer que les travaux des Roumains (guidés par Constantin Brailoiu) pouvaient être utiles aux Hongrois, rappelant que la Roumanie avait développé dès 1934 une collection d'enregistrements de musiques paysannes sur disque Gramophone alors que la Hongrie n'en possédait encore aucun. Dans la foulée, les disques Patria remédièrent à cette lacune

avec une série de disques hongrois qui furent mis sur le marché en 1939. Bartók voyait en cette collection la concrétisation d'une de ses volontés: «sauvegarder les chants populaires hongrois de style ancien et surtout enregistrer sur disques l'interprétation paysanne originale de ces chants» (Hungarian Folk Music Hungaroton LPX18058-60, notice intérieure).

On serait sans doute tenté de dire que, depuis lors, tout a été mis en œuvre pour continuer la démarche de Bartók et que, plus que jamais, les musiques villageoises de Hongrie et de Roumanie jouissent d'une certaine reconnaissance. On pense au mouvement de renaissance qui emboîta le pas au chercheur et à ses émules, Kodály en tête; on pense au mouvement de danses Tanchaz, aux nombreux collectages effectués par les musiciens eux-mêmes, à l'avènement d'une nouvelle génération de musiciens très familiers de ces musiques. On pense aux nombreux disques plus ou moins accessibles, aux archives de plus en plus ouvertes, aux concerts... Mais ce serait aller un peu vite en besogne que de croire, avec un optimisme béat, que ces musiques villageoises ne connaîtront jamais leur dernière heure. Et ces trois nouveaux disques sont là pour nous rappeler qu'aujourd'hui encore la même vigilance s'impose, d'autant plus que les dérives se multiplient.

En Hongrie, Fono Music Hall a créé en 1997 le programme «La dernière heure», vaste entreprise d'enregistrements tous azimuts des groupes villageois de Transylvanie. En 1998, Fono Records a débuté la publication d'une série de disques compacts intitulée «Uj Patria», qui sont autant de sélections parmi ces enregistrements. Soit une immense opération qui prolonge celles qu'avaient présidées Bartók, Kodály et Laszlo Lajtha dans les années 1930. Inédit travaille en collaboration avec Fono, éditant des enregistrements de cette série à l'occasion de la venue de musiciens hongrois de Transylvanie au Festival de l'Imaginaire de 2001. Soit un duo de musiciens Csangos de la vallée de la Tatros, jouant violon et *gardon* pour un répertoire de danses hongroises et complaintes chantées, et un *taraf* tsigane jouant sur violons, altos et contrebasse des musiques et chants liés à la vie quotidienne du village. Un disque qui nous ramène aux musiques plus rudes des campagnes, loin du peaufinement, parfois magnifique au demeurant, des musiciens du revival.

Ces musiques du quotidien sont celles que les deux disques roumains entendent aussi privilégier. Des disques dont la production relève d'une démarche conjointe entre Musée du Paysan, Ministère de la Culture et Fond culturel européen, démarche prouvant une fois de plus cette volonté de sauvegarder des musiques qui pourraient encore et toujours en être à leur dernière heure. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les notices des deux livrets signées par Speranţa Rădulescu avec ce que la même chercheuse écrivait dans le vol. 13 des *Cahiers de musiques traditionnelles* sur les métissages «pan-balkaniques» en Roumanie. Imperceptiblement peut-être, du moins de loin, les paysages musicaux de ces pays et de ces régions changent sans cesse, reléguant les musiques les plus rurales aux oubliettes ou, en tous cas, dans le sac des expressions déconsidérées. Pourtant, ces disques nous apportent un éclairage exceptionnel sur ces musiques qu'on a l'impression de bien connaître parce qu'on a tendance à écouter un certain nombre de disques sans nécessairement relever la date d'enregistrement. A ce titre, il est du plus haut intérêt de comparer ces

deux disques actuels avec le CD récemment sorti dans la série Rounder «*World Library of Folk and Primitive Music*», nous redonnant des enregistrements de musiques roumaines effectués entre 1934 et 1957 et publiés dans la fameuse série de Lomax vers 1960 (Rounder CD 1759). Une comparaison rassurante quant à l'état de ces musiques hier mais aujourd'hui aussi !

Des deux disques ici présentés le premier propose des musiques calendaires s'échelonnant au fil des douze mois de l'année, entre chansons lyriques, danses jouées par des fanfares ou des *taraf*, chants rituels, musiques à écouter et pièces «solitaires». L'autre volume explique et démontre avec perfection le phénomène des fanfares paysannes de Moldavie. Le livret y est remarquable, tant par son explication historique que par son analyse actuelle. Les enregistrements sont de qualité et ces deux disques, comme celui d'Inédit pour la Transylvanie, ont le mérite immense de nous rappeler l'anonymat médiatique de ces musiques qui continuent d'évoluer dans la discrétion de leur quotidien. Elles qui, pourtant, sont souvent véhiculées, parfois adroitement, parfois déformées, par le biais de musiciens professionnels auxquels le marché des musiques du monde s'est ouvert. La source de ces derniers n'est guère tarie, comme nous le montrent ces trois disques qui sont, en même temps, un plaidoyer pour qu'on ne la laisse pas tarir et une abondante matière à réflexion sur l'utilisation des musiques populaires. Et aussi la preuve que chercheurs, amateurs, musiciens, collecteurs et autres, ont prolongé la dernière heure de ces musiques depuis déjà un siècle.

Etienne Bours

Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: «Nostalgia». Prise de son: Errol Maibach; texte: Laurent Aubert. Enregistrements (juillet 1998) effectués à Genève par les Ateliers d'ethnomusicologie. 1 CD AIMP (Archives internationales de musique populaire) LIX / VDE-GALLO CD-985, 1999.

Le choix de réaliser un disque de Parrilla de Jerez, guitariste flamenco, est pertinent à plusieurs titres: de son vrai nom Manuel Parrilla, il représente un pan de l'histoire du flamenco liée à Jerez de la Frontera par son appartenance à la *dinastia* (dynastie) des Parrilla, un des grands piliers du flamenco comme nous le rappelait récemment le guitariste et chanteur Diego Carrasco[1]. L'ascendance flamenca de Manuel Parrilla est précisément évoquée par Laurent Aubert dans le livret accompagnant le disque. Son vécu flamenco s'inscrit au sein même de la vie

[1] Extraits de l'entretien que nous avons réalisé le 10 juillet 2001 avec Diego Carrasco en Arles. Diego Carrasco est guitariste de formation. Il accompagna notamment Anica la Pirriñaca et Borrico de Jerez. Apprécié pour ses qualités musicales et poétiques d'improvisateur, il a collaboré à l'élaboration de disques de nombreux artistes flamencos tels Camarón de la Isla, Manolo Sanlucar ou Enrique Morente. Depuis les années 1980, il devient chanteur pour interpréter ses propres créations dans un style original de flamenco-fusion.

deux disques actuels avec le CD récemment sorti dans la série Rounder «*World Library of Folk and Primitive Music*», nous redonnant des enregistrements de musiques roumaines effectués entre 1934 et 1957 et publiés dans la fameuse série de Lomax vers 1960 (Rounder CD 1759). Une comparaison rassurante quant à l'état de ces musiques hier mais aujourd'hui aussi !

Des deux disques ici présentés le premier propose des musiques calendaires s'échelonnant au fil des douze mois de l'année, entre chansons lyriques, danses jouées par des fanfares ou des *taraf*, chants rituels, musiques à écouter et pièces «solitaires». L'autre volume explique et démontre avec perfection le phénomène des fanfares paysannes de Moldavie. Le livret y est remarquable, tant par son explication historique que par son analyse actuelle. Les enregistrements sont de qualité et ces deux disques, comme celui d'Inédit pour la Transylvanie, ont le mérite immense de nous rappeler l'anonymat médiatique de ces musiques qui continuent d'évoluer dans la discrétion de leur quotidien. Elles qui, pourtant, sont souvent véhiculées, parfois adroitement, parfois déformées, par le biais de musiciens professionnels auxquels le marché des musiques du monde s'est ouvert. La source de ces derniers n'est guère tarie, comme nous le montrent ces trois disques qui sont, en même temps, un plaidoyer pour qu'on ne la laisse pas tarir et une abondante matière à réflexion sur l'utilisation des musiques populaires. Et aussi la preuve que chercheurs, amateurs, musiciens, collecteurs et autres, ont prolongé la dernière heure de ces musiques depuis déjà un siècle.

Etienne Bours

Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: «Nostalgia». Prise de son: Errol Maibach; texte: Laurent Aubert. Enregistrements (juillet 1998) effectués à Genève par les Ateliers d'ethnomusicologie. 1 CD AIMP (Archives internationales de musique populaire) LIX / VDE-GALLO CD-985, 1999.

Le choix de réaliser un disque de Parrilla de Jerez, guitariste flamenco, est pertinent à plusieurs titres: de son vrai nom Manuel Parrilla, il représente un pan de l'histoire du flamenco liée à Jerez de la Frontera par son appartenance à la *dinastia* (dynastie) des Parrilla, un des grands piliers du flamenco comme nous le rappelait récemment le guitariste et chanteur Diego Carrasco[1]. L'ascendance flamenca de Manuel Parrilla est précisément évoquée par Laurent Aubert dans le livret accompagnant le disque. Son vécu flamenco s'inscrit au sein même de la vie

[1] Extraits de l'entretien que nous avons réalisé le 10 juillet 2001 avec Diego Carrasco en Arles. Diego Carrasco est guitariste de formation. Il accompagna notamment Anica la Pirriñaca et Borrico de Jerez. Apprécié pour ses qualités musicales et poétiques d'improvisateur, il a collaboré à l'élaboration de disques de nombreux artistes flamencos tels Camarón de la Isla, Manolo Sanlucar ou Enrique Morente. Depuis les années 1980, il devient chanteur pour interpréter ses propres créations dans un style original de flamenco-fusion.

familiale, puisque, du temps de la jeunesse de Tio Parrilla[2] – le père de Manuel –, les membres de cette famille « partageaient le travail aux champs[3], le *cante* (chant), le *baile* (danse), et ce tous ensemble. Ma grand-mère, nous dit Diego Carrasco[4], me racontait que Tio Parrilla jouait du violon, et dansait comme personne. Et son fils aîné, Manuel, a recueilli entre ses mains toute la science de son père, hormis l'intuition et la *gitanería* (gitanerie) qui lui sont personnelles »[5].

La formation flamenca de Manuel Parrilla est le fruit de la transmission familiale dont l'identité flamenca est forte de la présence de très grands *cantaores* (chanteurs flamencos) marquant successivement les diverses époques de l'histoire du flamenco depuis Curro Frijones au surnom artistique de Frijones de Jerez (XIX[e] – XX[e] siècles). Elle témoigne aussi d'une influence de la technique de la guitare classique, et d'une connaissance guitaristique flamenca issue du siècle passé, par l'intermédiaire du maître Rafael del Aguila (1900-1976). Lui-même disciple de Javier Molina (1868-1956)[6], Rafael del Aguila semble avoir joué un rôle essentiel dans la formation de nombreux guitaristes flamencos natifs de Jerez de la Frontera comme Manuel Parilla, Paco Cepero, Niño Jero, Diego Carrasco... ou d'autres comme Paco de Lucía et Manolo Sanlucar. Au dire de Diego Carrasco, c'était un homme très étonnant par son choix de vie et exceptionnel par ses connaissances musicales : retiré du monde, bohème dans l'âme, il se consacra durant cinquante ans à l'unique tâche d'enseigner la guitare en privilégiant l'aspect technique, harmonique, et la composition musicale.

Le cheminement musical de Manuel Parrilla constitue un des jalons de l'histoire de la guitare flamenca. Sa guitare incarne aussi deux qualités musicales définies par Federico Garcia Lorca à propos du *toque* (jeu instrumental flamenco)[7] : « le senti » et « la sincérité ». Elle trouve son inventivité et son style dans sa profonde connaissance de l'accompagnement du *cante*. Manuel Parrilla est réputé pour remplir cette fonction, notamment auprès de la *cantaora* (chanteuse flamenca) La Paquera de Jerez, en qualité de guitariste attitré.

Au sujet de la relation musicale entre le *cantaor* et le *tocaor* (guitariste), Federico García Lorca « propose que la guitare ne se subordonne en aucun cas au chanteur et

---

2 *Tio* est la traduction castillane d'oncle, mais l'emploi de ce terme est ici générique pour signifier une marque de respect aux anciens. Les Gitans andalous utilisent aussi un synonyme qui est *Chacho* pour les hommes âgés et *Chacha* pour les femmes âgées.

3 A Jerez de la Frontera, certaines familles gitanes travaillaient en qualité de saisonniers auprès des grands propriétaires terriens. C'était également le cas pour d'autres familles gitanes sédentarisées dans la région de la Basse Andalousie.

4 Diego Carrasco est un petit-neveu de Tio Parrilla par sa grand-mère paternelle.

5 *Cf.* n 1.

6 Javier Molina, natif de Jerez de la Frontera, connaissait tous les vieux *toques* – c'est-à-dire tous les jeux instrumentaux appropriés aux formes flamencas –, et il est l'auteur d'un grand nombre de *falsetas* (*cf.* n. 9) originales, contribuant ainsi à la création de l'école moderne. Il est le seul qui puisse être comparé à Ramón Montoya (1880-1949), natif de Madrid, dont le jeu guitaristique est aussi à l'origine de cette école selon Juan de la Plata (*cit. in* Blas Vega et Rios Ruiz 1988 : 501).

7 Toque : est un terme spécifique du vocabulaire flamenco. Sa traduction en langue française est le « toucher » de la guitare comme le souligne Laurent Aubert dans le livret du disque. Il peut désigner soit le jeu instrumental de la guitare flamenca, soit le jeu spécifique d'une forme flamenca à travers l'expression : « *toque por ...* ».

ne s'aliène pas à sa propre autorité dramatique, sinon qu'elle soit un co-protagoniste 'avec senti', c'est-à-dire en faisant preuve de sincérité: le terme est très important; le poète souhaite que le guitariste établisse sans artifice un dialogue entre son art et l'art du chanteur, un dialogue dévoilant leur intimité propre, et un dialogue entre cette complicité musicale et l'auditeur. Ceci étant, il exige qu'il privilégie la prépondérance du moment créateur flamenco à l'intruse tentation du succès solitaire. Mais il ne veut pas qu'il renonce à ses connaissances artistiques, à sa richesse émotionnelle, à la complexité de sa technique instrumentale. Il lui demande d'allier le 'senti' [...] à la 'sincérité'» (Grande 1990: 411-412). Ce commentaire de la pensée de Federico Garcia Lorca par Felix Grande met en perspective la notion de «senti» qui relève de l'expressivité dans le langage des artistes flamencos[8], avec celle de la «sincérité» qui pose le problème de l'esthétique flamenca au travers des diverses étapes historiques du flamenco. L'idée de sincérité renvoie à celle d'esthétique étrangère à la fois à toute virtuosité gratuite, et à tout écart de l'esprit musical flamenco fondé sur une expression plurielle aux nuances très riches, née d'un matériau musical paradoxalement assez restreint. Cette proposition esthétique situe l'art du *toque* à son fondement même. Autrement dit, la *falseta*[9] doit être un «commentaire des cordes au *tercio*[10] qu'élabore le chanteur» (*ibid.*). Ainsi est-elle variation au sens de Constantin Brăiloiu: «la variation nous fait comprendre [...] par quels moyens la musique populaire tire ses grands effets de moyens relativement réduits: leur exploitation intense ou même [...] à proprement parler systématique lui tient lieu de richesse» (1973: 116). Elle est même variation de la variation, puisque le *cante*, à travers l'exécution de ses *tercios*, est une variation d'un style donné ou une variation en soi de la forme. Cette approche de l'accompagnement du chant est au cœur du jeu guitaristique de Manuel Parilla.

Intitulé «Nostalgia», le quatrième disque signé par Manuel Parrilla est dédié à la guitare flamenca en tant qu'instrument soliste. Le chant se retire du dialogue vocal et instrumental, la guitare se transforme en la voix unique de cette conversation musicale intime. Ici, Manuel Parrilla n'oublie pas cet enjeu musical et esthétique, ce qui peut être à l'origine de la définition «à l'ancienne» de son jeu instrumental par les flamencologues. Cette caractérisation n'est pas à juste titre reconnue par lui, car elle s'inscrit dans un débat polémique opposant le style ancien au style nouveau. Or une spécificité du flamenco est la coexistence de styles dont certains, en vue de plaire à un large public, sont privilégiés au détriment d'autres. La pertinence de ce disque réside dans le fait qu'un artiste flamenco tel

---

[8] Artistes, soit *artistas* en castillan, est un terme désignant, dans le langage flamenco, les musiciens professionnels pour les distinguer des *aficionados*, musiciens amateurs ne se dédiant pas à la pratique musicale professionnelle.

[9] *Falseta:* variation mélodique élaborée en respectant le cycle rythmico-harmonique ou seulement rythmique du *compás*. Les *falsetas* alternent avec celui-ci dans les solos de la guitare. Elles se situent généralement entre les *coplas* chantées pour le *toque* d'accompagnement. Elles soutiennent aussi certains passages dansés sans chant.

[10] *Tercio* est une phase de la mélodie vocale se déployant sur une partie de la *letra*, synonyme de *copla* flamenca, qui est un poème bref et très suggestif par l'intensité du propos conté en quelques vers (trois, quatre ou cinq) de type généralement octosyllabique, à l'exception de la métrique particulière des *siguiriyas*.

que Manuel Parilla a la maîtrise de son travail artistique, et peut présenter les *palos*[11] représentatifs de sa sensibilité musicale.

Les *palos* choisis sont les *toques por bulerias, por alegrias, por tientos-tangos, por malagueñas, por soleares, por siguiriyas* et *por romances*. Cette dernière forme atteste ce lien direct entre le chant et la guitare prévalant pour Parilla, car elle se prête seulement au chant, voire au chant sans accompagnement instrumental. Leurs constructions traduisent ce dialogue où s'immisce parfois l'influence de la danse lorsque celle-ci marque la structuration du *palo* comme dans les *alegrias* dédiées à Javier Molina, ou son essence comme dans les *bulerias*. La rigueur de la construction de chaque *palo* présenté suit généralement le découpage suivant: une introduction musicale souvent codifiée, l'articulation binaire d'une série de *compases*[12] avec des *falsetas*, que le guitariste enchaîne jusqu'à atteindre le moment de conclure par un *remate*[13].

Dans cette construction traditionnelle issue de l'accompagnement du chant, Manuel Parrilla trouve son sens de la variation qui ne s'épuise pas en de longues digressions musicales. Au contraire, ses *falsetas* sont caractérisées par un phrasé ramassé, elliptique ou incisif. Il signe son jeu instrumental par une perception de la variation où priment le rythme et le timbre. Certaines cellules rythmiques apparaissent dans l'interprétation des *toques por siguiriyas* (plage 1) et *por bulerias* (plage 8), d'autres marquent l'interprétation même d'un *palo*, dévoilant ainsi quelques fondements de son imagination musicale. L'usage de la note-pédale sur la première corde relève de la même sensibilité, et participe de la tension émotionnelle comme dans son *toque por siguiriyas, por tientos-tangos, por soleares* ou *por bulerias*. Le timbre particulier de sa guitare est mis en valeur par un toucher produisant des sonorités à la brillance exacerbée pour les trois cordes aiguës, et des sonorités très profondes pour les trois cordes graves. Parrilla ne crée pas une continuité entre les différents registres, mais accentue leur contraste, ce qui renforce la richesse expressive de ses *falsetas*. Il privilégie aussi la répétition de formules rythmico-mélodiques et rythmico-harmoniques pour mieux jouer des résonances et des silences, référence stylistique au *toque* de Jerez de la Frontera. Ces traits caractéristiques servent la dramaturgie propre aux *siguiriyas*, aux *malagueñas*, aux *soleares*, les nuances expressives particulières aux *alegrias* ou aux *tientos-tangos*, un dialogue intérieur mis à nu dans le dernier *toque por bulerias* (plage 8) où la profusion des *falsetas* rappelle que sa structure musicale plus souple offre au guitariste, par son seul cadre rythmique, toute inventivité mélodique et harmonique. Mais même ici, Manuel Parrilla rend manifeste une cohérence dans la succession des *falsetas* grâce à des éléments mélodiques ou rythmiques communs ou similaires. Si son interprétation musicale le conduit à associer l'*escobilla* complète du *baile*

---

[11] *Palo:* forme musicale dans le langage flamenco.

[12] Le *compas* correspond généralement à un cycle rythmico-harmonique propre à chaque *palo*. Les *compases* des *tangos* et des *bulerias* sont uniquement d'essence rythmique. Dans le *toque* libre comme celui *por malagueñas*, seul perdure la structure harmonique, le rythme étant libre.

[13] *Remate:* conclusion musicale généralement codifiée.

por caña[14] apprise auprès de Rafael del Aguila, pour conclure son *toque por soleares*, Manuel Parrilla évoque cependant une pratique que Ramón Montoya réalisait dans certaines versions de ses *soleares* (s.d. : plage 3).

Loin des effets stylistiques et de la virtuosité gratuite, Manuel Parrilla nous parle à travers ce disque de ce lien indéfectible entre le *cante* et le *toque*, ferment de l'imagination musicale flamenca.

Corinne Frayssinet-Savy

Références

BLAS VEGA José et Manuel RIOS RUIZ
1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid : Editorial Cinterco.

BRAILOIU Constantin
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève : Minkoff Reprint.

GRANDE Felix
1990 «Garcia Lorca y el flamenco», *Candil* 69 : 404-415.

MONTOYA Ramón
s.d. *Grandes figures du flamenco*, vol 5. 1 CD Le chant du monde (Paris) LDX274879.

Tunisie : La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri. Enregistrements réalisés les 15 et 16 juin 2000 par André Klopmann et Vincent Zanetti à Houmt Souk, Djerba ; textes : André Klopmann ; photos : Anne-France Brunet, André Klopmann ; traduction anglaise : Isabelle Schulte-Tenckhoff. Notice bilingue français / anglais de 31 pages, 3 photos noir & blanc. 1 CD AIMP LXIV Archives internationales de musique populaire / Musée d'ethnographie Genève, 2001.

Il faut souligner d'emblée l'importance de la publication d'un nouveau CD de musique judéo-arabe au Maghreb, tant ces musiques – de faible potentiel commercial – restent encore mal diffusées et donc difficilement accessibles au grand public, exception faite des grands noms du *maalouf* constantinois (Algérie), tels Cheikh Raymond, Reinette l'Oranaise, Lili Boniche, Alice Fitoussi, Blond-Blond ou Tahar Fergani.

La sortie du présent CD vient donc jeter une lumière particulière sur la tradition musicale des juifs de Djerba, petite île située au sud de la Tunisie, qui est encore mal connue (bien que les premiers enregistrements, réalisés par Robert Lachmann, datent de 1929). Le titre du CD annonce ainsi bien la couleur du projet : un travail de «mémoire», à l'heure ou l'ancienne communauté juive de Djerba ne compte plus

[14] *Escobilla de baile :* est une séquence de danse consacrée au travail rythmique des pieds. Ce terme désigne aussi la séquence instrumentale correspondante, qui peut être placée à l'intérieur d'une interprétation soliste.

por caña[14] apprise auprès de Rafael del Aguila, pour conclure son *toque por soleares*, Manuel Parrilla évoque cependant une pratique que Ramón Montoya réalisait dans certaines versions de ses *soleares* (s.d. : plage 3).

Loin des effets stylistiques et de la virtuosité gratuite, Manuel Parrilla nous parle à travers ce disque de ce lien indéfectible entre le *cante* et le *toque*, ferment de l'imagination musicale flamenca.

Corinne Frayssinet-Savy

Références

BLAS VEGA José et Manuel RIOS RUIZ
1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid : Editorial Cinterco.

BRAILOIU Constantin
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève : Minkoff Reprint.

GRANDE Felix
1990 «Garcia Lorca y el flamenco», *Candil* 69 : 404-415.

MONTOYA Ramón
s.d. *Grandes figures du flamenco*, vol 5. 1 CD Le chant du monde (Paris) LDX274879.

Tunisie : La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri. Enregistrements réalisés les 15 et 16 juin 2000 par André Klopmann et Vincent Zanetti à Houmt Souk, Djerba ; textes : André Klopmann ; photos : Anne-France Brunet, André Klopmann ; traduction anglaise : Isabelle Schulte-Tenckhoff. Notice bilingue français / anglais de 31 pages, 3 photos noir & blanc. 1 CD AIMP LXIV Archives internationales de musique populaire / Musée d'ethnographie Genève, 2001.

Il faut souligner d'emblée l'importance de la publication d'un nouveau CD de musique judéo-arabe au Maghreb, tant ces musiques – de faible potentiel commercial – restent encore mal diffusées et donc difficilement accessibles au grand public, exception faite des grands noms du *maalouf* constantinois (Algérie), tels Cheikh Raymond, Reinette l'Oranaise, Lili Boniche, Alice Fitoussi, Blond-Blond ou Tahar Fergani.

La sortie du présent CD vient donc jeter une lumière particulière sur la tradition musicale des juifs de Djerba, petite île située au sud de la Tunisie, qui est encore mal connue (bien que les premiers enregistrements, réalisés par Robert Lachmann, datent de 1929). Le titre du CD annonce ainsi bien la couleur du projet : un travail de «mémoire», à l'heure ou l'ancienne communauté juive de Djerba ne compte plus

[14] *Escobilla de baile :* est une séquence de danse consacrée au travail rythmique des pieds. Ce terme désigne aussi la séquence instrumentale correspondante, qui peut être placée à l'intérieur d'une interprétation soliste.

qu'un millier de membres, et que Yaacov Bchiri, le chantre-poète de la communauté depuis presque septante ans ne semble guère avoir trouvé de successeur à qui transmettre son répertoire, ses techniques de jeu, et cette mémoire du groupe qu'il a accumulée. Dans ce cadre, un tel enregistrement, *in extremis*, devient lui-même un maillon dans une chaîne de transmission orale, porteur d'un héritage, et certainement vecteur d'une mémoire.

Ainsi, le choix relativement éclectique des morceaux publiés dans ce CD reflète l'intensité de la vie religieuse et sociale de cette communauté insulaire, où la musique (et en particulier le chant) a un grand rôle, tant au niveau des pratiques rituelles du *Shabbat*, des offices quotidiens ou du pèlerinage annuel de la Ghriba, foyer de mysticisme pour juifs et musulmans, qu'au niveau des cérémonies liées au cycle de vie (naissances, circoncisions, maturité religieuse, *bar-mitzvah*, mariages...) et aux occasions festives, formelles ou non. Si Yaacov Bchiri est une figure centrale de la liturgie locale, il ne renie pas la tradition populaire festive, pour autant que ces genres soient clairement distincts, ce qui ne semble pas toujours être le cas. Par ailleurs, «insulaire» ne signifiant en rien «isolat», le jeu largement personnel et improvisé du chantre témoigne également des interactions de ce répertoire avec son environnement musical passé et présent, arabe (islam ibâdite), berbère, turc, puis français, mais aussi ashkénaze et israélien, donnant ainsi spontanément lieu à des «emprunts» multiformes. La «tradition» est donc poreuse, et comme ailleurs, «toute tradition musicale juive résulte d'une histoire et d'un environnement géographique particulier» (Roten 1998: 117).

Aussi, la plus grande partie des pièces présentées témoigne de la double fonction de ce musicien: à la fois chantre *hazzan* – il est le dépositaire par excellence des répertoires liturgiques en hébreu –, il est surtout un poète-musicien-compositeur-interprète (*paytan*) entonnant essentiellement des poésies religieuses généralement strophiques (*piyyutim*) qu'il interprète assez librement (sur 18 plages, 12 sont ses compositions ou des adaptations partielles), lors de circonstances paraliturgiques. La plupart des pièces débutent ici par un prélude instrumental au *'ûd*, parfois tiré du répertoire arabo-andalou traditionnel (plage 10 et 12) et, bien que l'accordage ne soit, comme le mentionnent dans un euphémisme les auteurs de la notice, «pas toujours d'une précision académique», c'est plus que l'exécution instrumentale, la qualité de l'improvisation vocale et instrumentale qui saisit l'auditeur, et non la rigueur des codes musicaux qui semblent n'avoir que peu d'importance. Par ailleurs, l'emploi du *'ûd* pour la mise en valeur du texte, auquel s'ajoute parfois l'accompagnement rythmique du *darbouka* qui en souligne la cadence textuelle (plages 1, 7, 10, 11, 15 et 17) marque bien la rupture avec la musique liturgique, essentiellement vocale, du culte synagogal. Suivent les *piyyutim*, constitués d'un nombre restreint de motifs mélodiques, qui prennent chez Yaacov Bchiri la forme de puissantes mélopées, tantôt nostalgiques, tantôt solennelles et tantôt joyeuses (plage 1, 2, 11), d'incantations ou de chants de louanges (plage 3, 7), de psalmodies et d'invocations (plage 10).

Les pièces instrumentales liturgiques et paraliturgiques présentées ici sont jouées en dehors du culte synagogal et du jour du *shabbat* (et, qui plus est, l'enregistrement a été effectué hors situation). Autant d'occasions qui permettent

l'évocation des grands thèmes profanes et bibliques: à l'occasion des mariages (plage 6), le chantre peut ainsi évoquer selon l'humeur et les circonstances, des conseils aux mariés (plage 5), ou l'identification de l'attente de la bien-aimée à celle du messie (plage 1); dans une belle adaptation des actions de grâce (*Birkat Hamazon*) après le repas, il peut se livrer à une évocation litanique des figures tutélaires du judaïsme (plage 7); lorsqu'il entonne sa version d'une pièce maîtresse de la liturgie juive, le *Kaddish* (plage 8), il raconte la révolte des esclaves dans une saisissante hymne *a cappella* (plage 9); lors des processions du pèlerinage de la Ghriba (plage11), il narre le lien mythique entre Djerba et Jérusalem; il entonne également un chant le jeudi soir précédant la cérémonie de maturité religieuse des jeunes juifs djerbiens (plage 17).

Une seconde série de chants est liée au Shabbat, moment agrémenté de nombreux *piyuttim* prescrits ou spontanés. Ils doivent sans doute ici leur accompagnement instrumental à la performance hors contexte pour les besoins de l'enregistrement. Les thèmes abordés, qui varient «au gré de l'humeur du chanteur», sont la nostalgie de la Terre promise (plage 2), l'attente messianique (plage 3), l'identification de la fiancée au *shabbat* – chant solennel *a cappella*, généralement responsorial, mais repris ici par une seule voix (plage 4), la célébration de la mémoire d'un saint vénéré, psalmodiée en arabe et en hébreu (plage 10), ou encore la signification du jour du repos (plage 15).

Enfin, les pièces plus légères extraites du répertoire «populaire» du chantre (plage 13, 14, 16, 18), sont chantées en arabe pour les trois premières, et en arabe mêlé de français pour la dernière, bien que la structure musicale ne les distingue pas vraiment des autres. Il peut s'agir d'une thématique sociale, comme la liberté des femmes (plage 16) ou d'une romance des années 1920 (plage 18). Sans parler d'une adaptation tout à fait personnelle de l'hymne national israélien (plage 12), lui-même inspirée de la Moldau, qui est peut-être l'exemple le plus représentatif de réappropration d'éléments extérieurs dans son répertoire.

On peut formuler encore quelques remarques sur le livret, dont le lecteur appréciera à juste titre la finesse et la richesse d'informations sur la communauté djerbienne, qui témoignent d'un travail exigeant et passionné. On mentionnera tout de même deux erreurs: d'abord, la mélopée en arabe enseignée à Enrico Macias, signalée à la page 9, est indiquée «plage 19», mais il faut probablement lire «plage 15»; toujours à la page 9, l'auteur prétend qu'il n'existe de Yaacov Bchiri que ce CD et une «cassette bricolée», ils oublient de mentionner – rassurons l'amateur! – un CD complet consacré a Bchiri *(Yacoub B'chiri: Jewish and Arabic Songs from Jerba.* Syncoop Produkties 5759 CD 235, enregistré deux ans avant celui-ci). Plus ennuyeux pour accéder à la matière musicale, on regrette l'absence de notes concernant d'une part le tambour *darbouka* (dont même le nom du musicien semble oublié!), d'autre part l'influence du contexte de l'enregistrement sur la performance instrumentale elle-même, notamment des textes liturgiques. En négligeant une description des pièces au niveau des modes mélodiques, des structures rythmiques et des *piyyutim* au profit des motifs narratifs, les auteurs prennent le risque de faire manquer à l'auditeur la pleine saveur des différentes pièces, dont l'ordre apparaît d'ailleurs aléatoire. La compréhension de certains textes

aurait sans doute été enrichie par une transcription – voire une traduction – d'au moins quelques textes. L'épaisseur des livrets n'étant certes pas extensibles à l'infini, il est bien entendu que ces quelques réserves ne nuisent en rien à l'excellente qualité documentaire, artistique et éditoriale de ce CD.

Luc Weissenberg

Références

ROTEN Hervé
1998 *Musiques liturgiques juives. Parcours et escales.* Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, collection «Musiques du Monde».

SHILOAH Amnon
1995 *Les traditions musicales juives.* Paris: Maisonneuve et Larose.

Deux disques de musique gnawa

Gnawa de Mostaganem. Rituels de la Layla et du Moussem. Enregistrements (1971), textes et photos réalisés par Henri Lecomte; transcription et traduction des textes des chants: Abdelhafid Chlyeh . Notice bilingue français/anglais de 12 pages. 1 CD Iris Music 3001 839, 2000.

Gaâda. Diwane de Béchar. Enregistrements et mixages: François Brissot; textes: Abdel Laoufi; photos: Nora Zanoun, Abdou; traduction anglaise: Farès Bouchia. Notice bilingue français/anglais de 14 pages, 10 photos noir & blanc. 1 CD Samarkand SKD002, 1999.

Immanquablement, la sortie d'un nouvel opus de musique gnawa sur le marché du disque ne peut que rappeler l'engouement actuel suscité par cette musique, porteuse d'un certain «envoûtement», d'une «transe», d'un «groove festif», ce que reflète d'ailleurs très bien la maquette du premier CD, représentant la scène musicale dans une atmosphère havane baignant dans le halo diffus des encens... Ceci en fait un produit recherché sur le marché du disque, bien que l'Occident s'y soit intéressé dès les années 1950 à travers Paul Bowles, et plus tard par les expériences parfois très réussies de «fusion» avec le jazz (Randy Weston, Pharoah Sanders, Don Cherry, Steve Lacy, Dizzy Gillespie, Graham Haynes...), avec le rock (Led Zepplin), la musique folk (Nass El Ghiwan), la world music (Hassan Hakmoun, Pojma) ou le ragga (Gnawa Diffusion, Orchestre National de Barbès), pour n'en citer que quelques-uns. Enfin, certaines collections de disques de musique «ethnique» semblent intéressées à posséder au moins un titre de musique gnawa «traditionnelle», enregistrée de préférence *in situ* (catalogues Al Sur, Ocora, etc.).

Le présent CD s'inscrit dans cette dernière catégorie en présentant la musique de la confrérie *Saiddiya* de Mostaganem (dans le Nord-Ouest algérien). Les Gnawa

aurait sans doute été enrichie par une transcription – voire une traduction – d'au moins quelques textes. L'épaisseur des livrets n'étant certes pas extensibles à l'infini, il est bien entendu que ces quelques réserves ne nuisent en rien à l'excellente qualité documentaire, artistique et éditoriale de ce CD.

Luc Weissenberg

Références

ROTEN Hervé
1998 *Musiques liturgiques juives. Parcours et escales.* Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, collection «Musiques du Monde».

SHILOAH Amnon
1995 *Les traditions musicales juives.* Paris: Maisonneuve et Larose.

Deux disques de musique gnawa

Gnawa de Mostaganem. Rituels de la Layla et du Moussem. Enregistrements (1971), textes et photos réalisés par Henri Lecomte; transcription et traduction des textes des chants: Abdelhafid Chlyeh . Notice bilingue français/anglais de 12 pages. 1 CD Iris Music 3001 839, 2000.

Gaâda. Diwane de Béchar. Enregistrements et mixages: François Brissot; textes: Abdel Laoufi; photos: Nora Zanoun, Abdou; traduction anglaise: Farès Bouchia. Notice bilingue français/anglais de 14 pages, 10 photos noir & blanc. 1 CD Samarkand SKD002, 1999.

Immanquablement, la sortie d'un nouvel opus de musique gnawa sur le marché du disque ne peut que rappeler l'engouement actuel suscité par cette musique, porteuse d'un certain «envoûtement», d'une «transe», d'un «groove festif», ce que reflète d'ailleurs très bien la maquette du premier CD, représentant la scène musicale dans une atmosphère havane baignant dans le halo diffus des encens... Ceci en fait un produit recherché sur le marché du disque, bien que l'Occident s'y soit intéressé dès les années 1950 à travers Paul Bowles, et plus tard par les expériences parfois très réussies de «fusion» avec le jazz (Randy Weston, Pharoah Sanders, Don Cherry, Steve Lacy, Dizzy Gillespie, Graham Haynes...), avec le rock (Led Zepplin), la musique folk (Nass El Ghiwan), la world music (Hassan Hakmoun, Pojma) ou le ragga (Gnawa Diffusion, Orchestre National de Barbès), pour n'en citer que quelques-uns. Enfin, certaines collections de disques de musique «ethnique» semblent intéressées à posséder au moins un titre de musique gnawa «traditionnelle», enregistrée de préférence *in situ* (catalogues Al Sur, Ocora, etc.).

Le présent CD s'inscrit dans cette dernière catégorie en présentant la musique de la confrérie *Saiddiya* de Mostaganem (dans le Nord-Ouest algérien). Les Gnawa

appartiennent en effet à une confrérie populaire – une forme de soufisme maghrébin – issue du contexte religieux et culturel du maraboutisme en Afrique du Nord. Comme les autres confréries présentes au Maghreb (et surtout au Maroc: *'Ayssawa, Hamadsha, Jilala*, etc.), les Gnawa accordent une place centrale dans leurs rituels extatiques à la musique, pour appeler les génies et accompagner les états de possession. Leur chaîne initiatique les relie à un personnage important de l'islam, le premier muezzin et esclave noir affranchi devenu proche compagnon du Prophète: Sidi Bîlâl, ce qui leur vaut le nom de *Bilali* en Algérie. Témoin de leur histoire mouvementée, le riche répertoire choreutico-musical gnawa intègre des éléments des cultures musicales arabe, juive, berbère, andalouse, en plus d'apports de l'Afrique Noire (Bambara, Songhaï, Sokole, Haoussa, Foulbé).

Comme l'indique le sous-titre, les extraits presentés ici sont donc issus de deux rituels importants: la *lila* (orthographié ici *layla*) tout d'abord, qui désigne la célébration nocturne durant laquelle se pratique le rite de possession (*derdeba*), se déroulant chaque vendredi à Mostaganem (au moment de l'enregistrement en 1971) dans une maison appartenant à la confrérie. Puis le *moussem*, une célébration annuelle autour du sanctuaire de Sidi Mohammed Mejdoûb. On suppose, à défaut d'indications claires, que les plages 1 à 3 se rapportent à la première, et les plages 4 à 6 à la seconde.

Dans la première partie, l'auditeur se fera une idée de l'architecture rituelle de la *lila*, dans laquelle s'ordonne une série de pièces indépendantes les unes des autres, qui sont des invocations vocales et des hymnes (où l'on chante la grandeur et la gloire de Dieu et du Prophète Mohammed), des incantations aux saints protecteurs (qu'on évoque par leur nom) et des mélodies particulières aux génies *mluk* (chaque *melk* a sa devise musicale, une courte phrase qui lui est propre – par exemple Sidi Hammou invoqué dans la plage 1, qui est un *melk* «rouge») conduite par le *m'allem*, joueur de l'instrument central *guembri*, un luth-tambour à trois cordes de longueurs inégales (une haute, une médiane et une basse) à registre grave. De plus, à la voix basse des cordes en boyau du *guembri* – amplifiée par une caisse de résonance en bois et une table harmonique en peau – répond le tintement du sistre métallique (*sersera*) inséré sur le bout du manche.

Autour de lui, un noyau de musiciens-danseurs initiés (peut-être une dizaine) jouent des crotales métalliques *qaraqeb* et assurent le chœur, auquel se joint le reste des participants, également familiers des chants et des rythmes. Les crotales assurent un soubassement rythmique régulier pour chaque phase, alors que le chant est fluctuant. On est ainsi immédiatement plongé dans le caractère violent, voir assourdissant (*derdeba* signifie littéralement «grand bruit») d'une polyrythmie complexe (changements brusques, accélérations soudaines...). Ces prises ont été effectuées après les morceaux préliminaires – qui nécessitent les tambours *tbal* –, leur auteur ayant reçu la consigne de ne commencer l'enregistrement «que lorsque les pièces de monnaie offertes par les fidèles tenaient sur le front du *maâlem*»! Aussi l'intensité du volume sonore des instruments de percussions dans la *lila* est bien rendu par l'enregistrement, et l'auditeur est littéralement écrasé par le martèlement *en staccato* des *qaraqeb* (qui donnent la clé du code rythmique: des combinaisons complexes permettant le balancement et l'interpénétration entre le ternaire et le binaire).

Cela contraste nettement avec la faible intensité sonore du *guembri*, et l'auditeur habitué aux enregistrements digitaux devra se contenter de l'exposition des thèmes en introduction (plages 1 et 2). Il en est de même pour les paroles, totalement inaudibles la plupart du temps (plage 3), ce qui achèvera de convaincre l'auditeur de l'authenticité de cet enregistrement en «prise directe»...

La seconde partie, enregistrée en août 1971 lors des processions rituelles (*aâda*) dans les jours qui précèdent le sacrifice annuel du taureau (*dbiha*) par la confrérie, suit «l'orchestre du *stâmbâli* constitué par des joueurs de crotales métalliques, les *qarqabou*, et de tambours cylindriques, les *ganga*». On ne sait pas vraiment quels moments de la séquence rituelle sont présentés sur le CD (procession vers la mer, remontée vers le sanctuaire?). On n'en apprend guère plus sur les *ganga*, bien que le timbre et la technique le jeu ressemblent fort à ceux du grand tambour *tbal* à deux membranes, frappées par deux bâtons en bois. L'exécution dynamique des percussions, avec des variations d'accents et de divisions temporelles, est particulièrement saisissante sur la plage 5, quoiqu'on prenne la séquence en cours de route, et qu'ici encore, l'enregistrement ne permette pas une réelle écoute.

On regrettera donc à la fois la faible qualité sonore des enregistrements: confusion générale, brusque chute du volume à la plage 1 (4'40") et surgissement de sons incongrus à la plage 2 (1'16 et 1'26"), et surtout manque d'une quelconque justification dans la notice, qui se contente de descriptions générales. En effet, on ne peut s'empêcher de se demander pour quelle raison on édite aujourd'hui de vieux enregistrements d'une telle qualité sonore. La confrérie aurait-elle cessé ses activités, ces enregistrements constituant alors un document d'archive? Si tel est le cas, pourquoi omettre les informations sur le moment précis des enregistrements dans la séquence rituelle (au moins pour distinguer clairement la *lila* du *moussem*), voire les noms des musiciens. Une transcription des différents rythmes et une translittération plus précise des chants n'aurait certainement pas été inutile. Enfin, on regrettera que «Allah» soit orthographié «Hallah» au dos du CD, ce dernier détail étant peut-être paradigmatique d'une production aussi approximative qu'expéditive, ce qui ne rend certainement pas justice à la complexité et la qualité esthétique de ces pièces.

La démarche du groupe Gaâda est toute différente, et la simple juxtaposition de ce CD et du précédent signale déjà l'hétérogénéité de la production musicale autour de la musique gnawa. Formé autour de la communauté bécharienne (Sud de l'Algérie) de Paris, il s'agit d'abord d'un «groupement culturel» dans les années 70, qui réunit dans un but festif – «passer du temps et évoquer les souvenirs de jeunesse au pays» – des travailleurs-musiciens, bientôt rejoints par des compatriotes venant d'autres régions, pour finalement s'orienter vers le style musical du *diwane*, un genre musical que les auteurs décrivent comme mystique et populaire, et pratiqué par des artisans et des ouvriers. Le *diwane*, terme qui signifie «réunion des adeptes d'une confrérie mystique», correspond donc à un cérémonial à l'origine pratiqué par les descendants d'esclaves (le «Diwane de Sidi Bilal» en Algérie), et qui s'est popularisé. «*Diwane*» prend également pour les auteurs le sens d'une assemblée, une rencontre, et une «fraternisation entre les peuples noirs, arabes, et berbères». Ainsi, des cultes extatiques du *Diwane* original, le groupe Gaâda, en

«voyage» à Paris, en banlieue ou en province, veut perpétuer «l'état d'esprit», en adaptant et en enrichissant le répertoire au gré des rencontres intercomunautaires et intergénérationelles. On perçoit bien, au-delà du projet artistique, un discours philosophique et politique, qui se traduit dans leur musique, simple et chaleureuse.

Il s'agit de morceaux traditionnels, adaptés ou composés par ce sextet, calqués sur la structure musicale gnawa (présentation du motif au *guembri*, chant et cœur responsoriel, apports rythmiques). Ils sont exécutés avec soin, de même que les arrangements, dont l'aspect parfois peu «traditionnel» (effets de réverbération) contribue à mettre en valeur l'instrumentation. De plus, l'intégration dans l'orchestre d'instruments à cordes tels la mandole et le banjo (ce qui n'est pas sans faire penser au groupe de pop gnawa des années 70 Nass El Ghiwane), et des percussions (*bendir, tarija, derbouka*), apporte des timbres originaux et rend leur musique particulièrement dynamique, tout en masquant l'aspect assourdissant des crotales et des tambours. Suivent les belles prestations vocales des six musiciens, en solo (notamment plage 2 et 4) ou en chœur. Au gré des morceaux, les thèmes chers au groupe défilent: le «voyage» que peut déclencher l'odeur du thé vert et de l'encens (plage 1), l'harmonie suscitée par les chants de louange au saint (plages 2 et 4), le dépassement de soi dans l'évocation divine (plage 3), l'hommage à Sidna Bilal (plage 5), et l'anneau comme symbole d'unité (plage 6), autant de chants qui exaltent l'idée d'une fraternité mystique.

On a donc affaire avec ce CD à un bel exemple d'adaptation du répertoire de musique gnawa «désacralisée» et librement arrangée à des fins purement esthétiques, et non plus rituelles. Si la musique de *Gaâda* ne peut être identifiée à une musique «traditionnelle», elle n'en est pas moins «authentique», tout comme la notice du CD qui oblige l'auditeur – qu'il aime ou pas – à reconnaître l'honnêteté de la démarche du groupe qui tente, en jetant un pont au-dessus de la Méditerranée, de «concilier tradition et modernité, et favoriser le terrain de la compréhension mutuelle». On ne peut que les en remercier.

Luc Weissenberg

Références

CHLYED Abdelhafid, dir.
1999 *L'univers des gnaoua*. Casablanca: La Pensée Sauvage / Le Fennec.

HELL Bertrand
2000 *Possession et Chamanisme. Les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion.

Archives 1910-1960 du MRAC / KMMA Archieven 1910-1960 (Africa Museum Tervuren). Textes en français et néerlandais de Jos Gansemans, Didier Demolin et Jean-Baptiste Nkulikiyinka. 1 CD Fonti Musicali fmd 220, 2000.

Il est heureux qu'un musée tel que celui de Tervuren se mette aussi à publier les trésors que recèlent ses archives sonores, comme c'est de plus en plus le cas pour les autres institutions muséales européennes. En effet, la longue tradition coloniale belge a eu au moins un impact positif sur le patrimoine immatériel des peuples qu'elle a dominés: la collecte de leur musiques traditionnelles par quelques militaires ou religieux éclairés et curieux.

C'est ainsi que ce disque présente tout d'abord quatre documents enregistrés sur cylindres Edison par le capitaine Armand Hutereau lors de la Mission ethnographique de l'Uele (1909-1912) dans le nord du Congo (RDC), et accompagnés de précieuses notes de terrain. Il faut néanmoins préciser que Hutereau avait préparé son enquête systématique en concertation avec Victor-Charles Mahillon, fondateur du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles et ami de l'oncle de Hutereau, professeur attaché à ce même conservatoire.

Le premier document est un air joué sur xylophone par deux musiciens zande de Bafuka, dont l'instrument, appelé *kpanigba*, est fait de lames de bois posées perpendiculairement sur deux troncs de bananier. Malgré l'inévitable bruit de surface engendré par le frottement de l'aiguille sur le rouleau, l'échelle et le timbre du xylophone, ainsi que la frappe des mailloches sont restitués de manière étonnamment claire. Il en ressort un motif mélodico-rythmique complexe dont on parvient presque à déterminer la partie de chacun des musiciens.

Suivent des chants de danse des «nains de village» (Pygmées) Efe caractérisés par une polyphonie vocale où apparaît la technique du yodel. Cet enregistrement, effectué auprès d'un groupe de Pygmées résidant chez les Mamvu de la région de Gombari, atteste que les Efe vivaient à l'époque dans une zone située au delà de la limite septentrionale de la grande forêt équatoriale.

La troisième plage offre une musique de danse du chef mangbetu Senze, dont l'orchestre est constitué de trompes (d'ivoire et de corne d'antilope), de tambours et de cloches. Ce document est complété par une photo montrant le même chef dansant devant son orchestre, prise à Rungu en 1913 par Herbert Lang de l'American Museum of Natural History de New York.

Cette première série se termine par un chant de pagayeurs de l'Uele enregistré chez les Amadi, apparentés aux Abarambo, dont le refrain fut repris par des mouvements de jeunesse occidentaux sous le titre «Uele maliba makassi».

Suit une pièce instrumentale très rare (plage 5), jouée par trois ocarinas *lototsi* en calebasse. Elle fut recueillie par Gustaaf Hulstaert dans les années 1930 chez les Ngundu, en pays Mongo. Cette musique a encore pu être recensée par Benoît Quersin en 1972, mais depuis, elle a disparu. Dans cet enregistrement, il est difficile d'identifier les trois ocarinas cités et il semble n'y en avoir qu'un seul.

Les trois plages suivantes (6-8) sont consacrées aux chants recueillis par le frère Placide Tempels chez les Luba du Katanga durant les années 1944-1950, à Kayeye et Kinkondja. On ne nous dit pas sur quel support ces enregistrements furent

effectués, mais ils ont été archivés sur bande par la radio pour être confiés au Musée de Tervuren en 1961. Le premier de ces chants est de type historique et clanique; il est apparemment interprété par un vieillard, à la voix aiguë et tendue, et suivant une ligne mélodique descendante. Ici aussi, l'évolution sociale des dernières décennies a entraîné la disparition de ce répertoire.

Le chant suivant, de forme responsoriale, est exécuté par les chasseurs de dindon sauvage de la confrérie *buyanga*. Il servait autrefois à invoquer les esprits protecteurs, et était normalement accompagné de xylophone, de cithare et de racloir. Cet enregistrement a donc probablement été effectué hors de son contexte traditionnel.

La plage 8 est une lamentation chantée par une soliste et un chœur de femmes responsorial. Il s'agit d'un récit improvisé suivi d'une formule finale stéréotypée «*yo kayembe*», sur une mélodie au caractère plaintif.

Les trois documents suivants proviennent de la collection d'Erika Sulzmann et ont été enregistrés en 1959 chez les Bolia dans la région du lac Maï Ndombe. Il s'agit respectivement d'un chant accompagné de pluriarc *longombe*, instrument destiné à accompagner les chants de guérison, les déplacements de notables et les chants historiques (9); d'une invocation aux génies (*baasa*) précédant la grande cérémonie *bobongo*, exécutée sous forme responsoriale par un chœur d'hommes sans instruments (10); et d'un chant féminin de clôture de réclusion post-natale après la naissance d'un premier enfant (11).

Les plages 12 à 18 sont entièrement consacrées aux musiques traditionnelles du Rwanda. Les enregistrements proviennent de la mission Scohy-Stroobants et de la collection Hiernaux (années 1950), ou encore de la collection Gansemans (années 1970) et concernent les trois ethnies principales: Twa, Hutu et Tutsi. Les documents présentés ici sont basés sur trois chants dont chacun est exécuté en deux ou trois versions par des ensembles vocaux et instrumentaux différents.

Le premier chant, *mhuundu*, est destiné aux louanges du roi et fait partie du répertoire ancien des Twa lié à la royauté *nyiginya* des Tutsi. La première version est celle d'un ensemble de femmes avec soliste et chœur responsorial rythmé par des battements de mains. Le texte d'accompagnement ne précise pas quel est le statut de cet ensemble, mais il s'agit d'une interprétation très soignée. La deuxième version par contre, exécutée par des hommes et femmes twa, est plus rustique et moins précise.

Le chant *nyaangezi* est très populaire au Rwanda et peut être interprété aussi bien par les Twa que par les Hutu. La version chantée accompagnée à l'arc musical par le chanteur Bizuuru illustre bien la technique de jeu de cet instrument lorsqu'il est pourvu d'un résonateur permettant d'infinies variations de timbre. La deuxième version est chantée par un chœur de femmes et de filles issues des troupes de chant et de danses royales, accompagnées par leurs battements de mains. Une troisième version est due au chanteur et joueur de cithare *inaanga* Rujindiri, accompagné par le chanteur Seemahe.

Le troisième chant, *umusaambi*, est l'emblème du clan Banyiginya (la grue couronnée) qui a régné sur le Rwanda jusqu'à la révolution de 1959. La première version est chantée par un chœur responsorial de femmes de l'île Mazane (lac Rweeru). La seconde s'inspire, à l'aide de trompes, du chant des grues se répondant de colline en colline, accompagnées de tambour et de chant.

Les spécialistes de l'Afrique centrale, et du Rwanda en particulier, trouveront certainement leur bonheur dans ce disque d'archives dont la brochure est bien documentée et enrichie de photos en noir et blanc montrant les diverses formations instrumentales et vocales en cours de performance. Qui plus est, ces documents ont été recueillis avant les indépendances des années 1960 et les bouleversements qui ont suivi, notamment les tragiques événements de 1994 au Rwanda.

François Borel

Madagascar, Accordéons et esprits ancestraux. Enregistrements, texte et photographies: Ron Emoff. Traduction française: Isabelle Schulte-Tenckhoff. 10 plages (59'14"). CD AIMP LXV, VDE-Gallo CD-1065, 2001.

Ce disque accueille des enregistrements réalisés par Ron Emoff entre 1993 et 1994 sur la côte Est de l'île de Madagascar, dans la région de Tamatave (Tamatave-ville et Fénérive-Est), d'Antananarivo (Ambohimanga) et à Diégo, avec des musiciens d'ethnies Betsimsaraka (5 plages), Antandroy (2), Merina (1), Antaisaka (1) et Sakalava (1).

Le livret est constitué d'une présentation générale d'un peu plus de trois pages. Les dix enregistrements sont ensuite commentés sur quatre pages et demie. Une carte de Madagascar et quatre photographies représentant les musiciens séparent la traduction française du texte original en anglais.

Dans la première partie de son introduction, l'auteur présente les caractéristiques de l'accordéon à boutons, le plus répandu à Madagascar, grâce à une comparaison didactique avec l'accordéon à touche. Échelle diatonique, technique de jeu, conception de la structure et du flux de la musique qu'il induit, accord et timbre sont autant d'éléments que Ron Emoff invoque pour en cerner la spécificité. La plupart des musiciens malgaches, nous dit-il, «affirment qu'il leur faut des types et des modèles particuliers d'accordéon, notamment en raison de la capacité de ces instruments de produire les tonalités particulières qui servent à communiquer avec les ancêtres». Cette thèse forte, qui touche à des préoccupations cruciales en ethnomusicologie, est étayée par une comparaison avec les Cajuns du sud-ouest de la Louisiane – peut être au détriment d'une explication interne plus fouillée. L'auteur nous offre néanmoins, par la suite, plusieurs éclairages des rapports entre musique et esprits ancestraux à Madagascar, notamment à partir de descriptions empruntées à différentes pratiques rituelles. Lors des rites de possession *Tromba*, par exemple, «de nombreux esprits ne se manifesteront pas à moins qu'ils soient cajolés et apaisés à l'aide de leurs compositions musicales favorites». Une fois les ancêtres présents, la musique doit leur plaire et les retenir[1].

---

[1] Pour une étude plus approfondie voir l'article de l'auteur du CD: «Clinton, Bush and Hussein in Madagascar», *the World of Music* 42(2), 2000: 51-73.

Les spécialistes de l'Afrique centrale, et du Rwanda en particulier, trouveront certainement leur bonheur dans ce disque d'archives dont la brochure est bien documentée et enrichie de photos en noir et blanc montrant les diverses formations instrumentales et vocales en cours de performance. Qui plus est, ces documents ont été recueillis avant les indépendances des années 1960 et les bouleversements qui ont suivi, notamment les tragiques événements de 1994 au Rwanda.

François Borel

Madagascar, Accordéons et esprits ancestraux. Enregistrements, texte et photographies: Ron Emoff. Traduction française: Isabelle Schulte-Tenckhoff. 10 plages (59'14"). CD AIMP LXV, VDE-Gallo CD-1065, 2001.

Ce disque accueille des enregistrements réalisés par Ron Emoff entre 1993 et 1994 sur la côte Est de l'île de Madagascar, dans la région de Tamatave (Tamatave-ville et Fénérive-Est), d'Antananarivo (Ambohimanga) et à Diégo, avec des musiciens d'ethnies Betsimsaraka (5 plages), Antandroy (2), Merina (1), Antaisaka (1) et Sakalava (1).

Le livret est constitué d'une présentation générale d'un peu plus de trois pages. Les dix enregistrements sont ensuite commentés sur quatre pages et demie. Une carte de Madagascar et quatre photographies représentant les musiciens séparent la traduction française du texte original en anglais.

Dans la première partie de son introduction, l'auteur présente les caractéristiques de l'accordéon à boutons, le plus répandu à Madagascar, grâce à une comparaison didactique avec l'accordéon à touche. Échelle diatonique, technique de jeu, conception de la structure et du flux de la musique qu'il induit, accord et timbre sont autant d'éléments que Ron Emoff invoque pour en cerner la spécificité. La plupart des musiciens malgaches, nous dit-il, «affirment qu'il leur faut des types et des modèles particuliers d'accordéon, notamment en raison de la capacité de ces instruments de produire les tonalités particulières qui servent à communiquer avec les ancêtres». Cette thèse forte, qui touche à des préoccupations cruciales en ethnomusicologie, est étayée par une comparaison avec les Cajuns du sud-ouest de la Louisiane – peut être au détriment d'une explication interne plus fouillée. L'auteur nous offre néanmoins, par la suite, plusieurs éclairages des rapports entre musique et esprits ancestraux à Madagascar, notamment à partir de descriptions empruntées à différentes pratiques rituelles. Lors des rites de possession *Tromba*, par exemple, «de nombreux esprits ne se manifesteront pas à moins qu'ils soient cajolés et apaisés à l'aide de leurs compositions musicales favorites». Une fois les ancêtres présents, la musique doit leur plaire et les retenir[1].

---

[1] Pour une étude plus approfondie voir l'article de l'auteur du CD: «Clinton, Bush and Hussein in Madagascar», *the World of Music* 42(2), 2000: 51-73.

La moitié des pièces de ce disque ont été exécutées pour les besoins de l'enregistrement. Seules trois plages témoignent de situations où accordéon et esprits ancestraux se côtoient réellement dans le cadre de rituels organisés à cet effet. A l'argument selon lequel la plupart des musiciens malgaches «s'impliquent dans la communication et l'interaction avec les esprits de leurs ancêtres chaque fois qu'ils font de la musique», nous préférons le parti pris également revendiqué par l'auteur d'»illustrer le jeu de l'accordéon» en sélectionnant, entre autres, des enregistrements «hors contexte» et/ou privilégiant une prise de son focalisée sur l'instrument. De bons enregistrements nous donnent en effet accès à des moments musicaux forts où l'accordéon est bien mis en valeur comme dans la première (magnifique !) et la dernière plage attribuées aux musiciens Antandroy. Ce parti pris est peut-être plus discutable lorsque l'accordéon semble un peu lointain (plages 2 et 3) ou lorsque l'espace sonore est réellement amputé (plages 5, 6, 8 et 9): chant, claquements de mains, interjections... sont à demi présents pour laisser place à un accordéon lui-même un peu lointain et désincarné.

Cependant, l'ensemble des enregistrements témoigne d'une vitalité, d'une inventivité et d'une richesse musicale réelles qui confirment l'intérêt profond des problématiques évoquées par Ron Emoff[2] comme celles liées aux différents processus d'appropriation qu'il aborde d'un point de vue historique, en mettant l'accent sur l'originalité du jeu musical, ou encore à partir de l'«accordéon diatonique», parfois volontairement modifié[3], aujourd'hui devenu «*akordôgna*», «*gorodora*» ou «*hararavo*»: corps joyeux...

Julien Mallet

[2] Les enregistrements ont été effectués dans le cadre d'une recherche de deux ans à Madagascar destinée notamment à examiner les interrelations entre la pratique musicale, les cultes de possession, la mémoire du passé et le colonialisme. Ce travail est l'objet d'une publication (sous presse): *Recollecting from the Past: Musical Practice and Spirit Possession on the East Coast of Madagascar*. Wesleyan University Press, Music and Culture Series.

[3] Comme le note Victor Randrianary dans son disque «Madagascar, pays Masikoro, l'accordéon» (Ocora) et comme j'ai pu le constater lors de mes recherches dans la région de Tuléar. Dans cette région de l'île (Sud-ouest), l'accordéon nommé *hararavo* est dit «castré» (*famosira*) par un procédé qui consiste à en limer les lames.

THÈSES RÉCENTES

Luc CHARLES-DOMINIQUE
Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Age à l'âge baroque.
Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et historique de l'Europe, 535 p., 1 tabl., 77 ill.
Toulouse: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Centre d'Anthropologie, Toulouse), soutenue le 2 avril 2001.
Directeur de thèse: Daniel Fabre.

Au XIII[e] siècle, une partition bipolaire de l'*instrumentarium* médiéval s'opère à partir du critère de l'intensité sonore. Le timbre musical devient désormais un élément central du discours esthétique. Au delà de ce vraisemblable retour à la théorie orientale antique des *affects*, cette bipolarité semble calquée sur le schéma médiéval universel des oppositions symboliques. D'autant que les termes qui désignent ces deux classes d'instruments, «hauts» (instruments puissants) et «bas» (peu sonores), sont ceux dont la sémantique est la plus chargée au moyen âge.

La première partie analyse l'édification de cette classification mais aussi cette dualité classificatoire d'un point de vue symbolique et religieux. Par ailleurs, on constate que cette taxinomie duelle se superpose à une dichotomie organologique. En effet, au-delà du volume sonore, ces deux familles d'instruments s'opposent sur l'élément vibrant (vent/corde), sur la notion de résonance ou de son absence, sur la monodie et l'harmonie. Or, l'étude anthropologique de ces divers discriminants musicaux ou organologiques menée dans la seconde partie, montre que tout oppose les instruments «hauts» ou «bas», de façon univoque, sur les terrains de la religiosité ou du profane. Cette démonstration s'attarde en particulier sur une étude approfondie de la religiosité du silence ou au contraire de l'anti-religiosité du fort volume sonore, démontrée dans l'étude des rituels sociaux de la mort et de l'imagerie médiévale et baroque de la danse macabre, dans celle de la géographie sonore de l'au-delà, des sabbats et autres manifestations liées à l'ensorcellement.

L'hypothèse qui prend corps petit à petit est celle de l'élaboration progressive de deux esthétiques musicales, opposées du point de vue de la licéité religieuse. L'une, «basse», prônant les valeurs chrétiennes de l'humilité tandis que l'autre, «haute», est celle de l'excès et de l'orgueil. La troisième partie montre comment la musique savante profane de divertissement, en systématisant l'usage de la basse continue dès le XVII[e], système musical trinitaire («bas» sonore, harmonie, grave)

à la religiosité parfaite, a cherché à se démarquer radicalement des musiques « populaires », de leurs représentants et de leurs instruments, depuis longtemps fortement inscrits dans le champ symbolique inverse.

Une telle investigation anthropologique, au carrefour de la philologie, de la sociologie, de l'ethnographie, de l'iconologie, de la musicologie et de l'ethnomusicologie, étayée par l'étude de l'histoire musicale, apporte des réponses quant à l'édification des musiques occidentales savantes religieuses et de divertissement et à leurs rapports avec celles de la sphère populaire. Du moyen âge à l'âge baroque, elle pose la question du déterminisme dans le domaine de l'esthétique.

Xavier VATIN

Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil.

Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et Ethnologie, 430 p.
Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, soutenue le 22 mars 2001.
Directeur de Thèse: Simha Arom

Les études concernant le *candomblé*, ses rites et ses musiques, ont jusqu'ici été effectuées sous forme de monographies, presque exclusivement consacrées à la nation Ketu, dans sa forme « orthodoxe ». Ainsi, on a longtemps considéré que les traditions Yoruba et Fon avaient influencé de manière unilatérale les candomblés de Bahia.

Au cours d'enquêtes regroupant un total de trois années passées sur le terrain, l'auteur a entrepris, sous l'angle de l'ethnomusicologie, l'étude comparative des principales nations de candomblé à Bahia – Ketu, Jêje et Angola – en y incluant le culte des *caboclos* – esprits d'indiens divinisés – qui s'intègre, de manière transversale, à ces nations. Il apparaît qu'existent entre chacune d'elles des constantes et des divergences, ainsi qu'un nombre considérable d'emprunts et d'influences réciproques. Données historiques, ethnographiques, linguistiques et musicales ont été réunies, analysées puis confrontées, dans un souci de pertinence envers un contexte socioculturel profondément marqué par les interpénétrations de civilisations. La comparaison a porté sur les divinités célébrées, la communauté religieuse, le processus initiatique, la mise en acte de la possession et les répertoires musicaux – chants et formules rythmiques.

Constituée de plusieurs centaines de chants, accompagnés de formules rythmiques jouées par trois tambours et une cloche métallique, la musique tient une place centrale dans la pratique rituelle. La nature des relations entre musique et possession infirme partiellement certaines typologies structuralistes: le possédé, selon l'esprit qu'il est censé incarner, peut manifester un comportement musical actif, qui va du cri « musicalisé », pour les divinités africaines, au rôle de chanteur soliste, dans le cas des *caboclos*.

Chaque nation revendique un patrimoine musical spécifique. Le nombre restreint des formules rythmiques – on en dénombre vingt, portant chacune un nom

à la religiosité parfaite, a cherché à se démarquer radicalement des musiques « populaires », de leurs représentants et de leurs instruments, depuis longtemps fortement inscrits dans le champ symbolique inverse.

Une telle investigation anthropologique, au carrefour de la philologie, de la sociologie, de l'ethnographie, de l'iconologie, de la musicologie et de l'ethnomusicologie, étayée par l'étude de l'histoire musicale, apporte des réponses quant à l'édification des musiques occidentales savantes religieuses et de divertissement et à leurs rapports avec celles de la sphère populaire. Du moyen âge à l'âge baroque, elle pose la question du déterminisme dans le domaine de l'esthétique.

Xavier VATIN

Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil.

Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et Ethnologie, 430 p.
Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, soutenue le 22 mars 2001.
Directeur de Thèse: Simha Arom

Les études concernant le *candomblé*, ses rites et ses musiques, ont jusqu'ici été effectuées sous forme de monographies, presque exclusivement consacrées à la nation Ketu, dans sa forme « orthodoxe ». Ainsi, on a longtemps considéré que les traditions Yoruba et Fon avaient influencé de manière unilatérale les candomblés de Bahia.

Au cours d'enquêtes regroupant un total de trois années passées sur le terrain, l'auteur a entrepris, sous l'angle de l'ethnomusicologie, l'étude comparative des principales nations de candomblé à Bahia – Ketu, Jêje et Angola – en y incluant le culte des *caboclos* – esprits d'indiens divinisés – qui s'intègre, de manière transversale, à ces nations. Il apparaît qu'existent entre chacune d'elles des constantes et des divergences, ainsi qu'un nombre considérable d'emprunts et d'influences réciproques. Données historiques, ethnographiques, linguistiques et musicales ont été réunies, analysées puis confrontées, dans un souci de pertinence envers un contexte socioculturel profondément marqué par les interpénétrations de civilisations. La comparaison a porté sur les divinités célébrées, la communauté religieuse, le processus initiatique, la mise en acte de la possession et les répertoires musicaux – chants et formules rythmiques.

Constituée de plusieurs centaines de chants, accompagnés de formules rythmiques jouées par trois tambours et une cloche métallique, la musique tient une place centrale dans la pratique rituelle. La nature des relations entre musique et possession infirme partiellement certaines typologies structuralistes: le possédé, selon l'esprit qu'il est censé incarner, peut manifester un comportement musical actif, qui va du cri « musicalisé », pour les divinités africaines, au rôle de chanteur soliste, dans le cas des *caboclos*.

Chaque nation revendique un patrimoine musical spécifique. Le nombre restreint des formules rythmiques – on en dénombre vingt, portant chacune un nom

spécifique – permet d'évaluer de manière objective la *perméabilité* des répertoires instrumentaux, à travers la mise en évidence de nombreux emprunts réciproques. D'une nation à l'autre, les chants se distinguent essentiellement par la langue servant de base lexicale. Les nations de *candomblé* possèdent ainsi des répertoires vocaux distincts, mais qui s'interpénètrent de deux manières différentes, par *emprunt conscient* ou par *hybridation*, attestant divers degrés de *métissage musical*.

L'approche comparative met en évidence la nécessité d'appréhender les nations de *candomblé* – et plus largement les cultes afro-brésiliens – comme les éléments d'un *continuum* et non comme des entités religieuses autonomes: d'une part, chaque culte est le fruit d'interpénétrations profondes et multiples; de l'autre la circulation des individus au sein de ces cultes est incessante. Les oppositions les plus radicales comme les parcours les plus hétérodoxes s'inscrivent dans une continuité culturelle, rituelle, religieuse. Dans ce système socioculturel, l'*africanité*, la *bahianité* et la *brasilianité* sont des pôles d'attraction mouvants qui s'interpénètrent continuellement. Cette étude, qui devrait être étendue à d'autres cultes afro-brésiliens et afro-américains, soulève enfin un problème auquel de nombreux chercheurs sont aujourd'hui confrontés: comment appréhender la complexité des cultures métisses?

DROIT DE RÉPONSE

A propos du compte rendu des deux volumes de *Chants populaires de la Grande Lande*, de Félix Arnaudin.

Dans le précédent volume des *Cahiers de musiques traditionnelles*, Eliane Gauzit et Pierre Bec ont produit un compte rendu concernant les deux tomes des *Chants populaires de la Grande Lande* de Félix Arnaudin, auxquels j'avais participé. Dans ce texte ils m'accusent de manque de rigueur scientifique et de négligence dans mon travail d'édition des chants collectés par Arnaudin. Ce n'est pas la première fois qu'ils s'en prennent à moi à ce sujet, puisqu'ils ont publiquement émis leurs critiques à l'occasion d'un récent colloque organisé par la F.A.M.D.T. (Clamecy, 27-28 octobre 2000). J'avais alors répondu en argumentant afin de les convaincre de leur erreur, mais cela n'a pas suffi semble-t-il, puisqu'ils réitèrent par écrit. Voici donc ma réponse :

Je remarque en premier lieu qu'Eliane Gauzit et Pierre Bec ne disent presque rien sur les deux introductions que j'ai écrites pour les deux volumes de chants, et notamment sur la première qui apportait des éclaircissements sur les travaux d'Arnaudin. Cela indique bien leur parti pris. En revanche, concernant l'établissement des chants, ils ne voient partout qu'erreurs et fourvoiements. Certes, je ne prétends pas à la perfection, et je veux bien reconnaître de petites erreurs comme par exemple l'oubli de la double barre de mesure sur la partition de la page 65 du deuxième tome. Et je n'accuserai pas le correcteur pour me dédouaner, ce serait trop facile.

Un autre problème selon Gauzit et Bec est le fait que j'ai précisé avoir respecté les manuscrits de F.A., en ne portant pas les paroles directement sous la mélodie lorsque F.A. ne l'avait pas fait, mais que je n'ai pas respecté ma propre parole en inscrivant le texte sous la partition à la page 100 de ce second volume. Il est vrai que j'ai bien porté le texte sous la ligne mélodique, mais pour l'établissement de ce chant, comme pour de nombreux autres, qui avaient été réédités en 1970 par Suzanne Wallon et Jacques Boisgontier, j'ai dû me contenter de reproduire leur travail, car il m'a été très difficile de consulter les manuscrits de F. A. La consigne était que, vu leur fragilité, il fallait éviter au maximum de les examiner. Si donc il y a eu erreur, elle n'est pas de mon fait, mais de Boisgontier et de Wallon. Donc, pour l'ensemble des chants édités en 1970, je me suis contenté de reproduire l'ouvrage publié. Une seule exception à cela : elle concerne les chants qui avaient été

donnés par Boisgontier et Wallon avec des alternances de mesures à deux et trois temps, chose qui m'a semblé curieuse. Comme ces alternances de mesures n'étaient pas dans les manuscrits de F. A., j'ai rétabli les mesures données par le folkloriste. Ce rétablissement n'a pas plu du tout à Boisgontier qui m'en a voulu et, à partir de ce moment-là, nos rapports sont devenus difficiles. Je répugne à dire cela, du fait de la disparition de Jacques Boisgontier, mais, vu l'acharnement de E. Gauzit et P. Bec, je dois m'y résoudre. De plus ce fait permet de mieux comprendre l'attitude de ces derniers, qui étaient tous deux - faut-il le préciser? - grands amis de Boisgontier. On est bien en plein règlement de comptes. Donc, avant de m'accuser de manque de rigueur scientifique, il faudrait y regarder de plus près. Car aucune explication valable ne peut être trouvée concernant ces alternances de mesures éditées en 1970. En outre, d'autres divergences sont apparues, notamment sur le problème de la graphie de l'occitan, qui est le suivant: Arnaudin avait mis au point une graphie particulière pour rendre compte du parler de la Grande Lande, allant même jusqu'à faire fondre des caractères d'imprimerie spéciaux pour les diphtongues (ceux qui possèdent l'édition originale du tome 1 de 1912 le savent bien). Comme il s'agissait de rééditer l'œuvre de F.A., j'avais demandé que soit respectée la graphie qu'il a élaborée et utilisée, pour bien rendre compte du souci de rigueur scientifique du folkloriste. Boisgontier s'y était fermement opposé, et son statut de spécialiste de la langue occitane lui a permis d'avoir gain de cause. Donc la publication des textes a été faite en graphie normalisée. Ce qui, il faut en convenir, n'est pas de la plus grande rigueur scientifique, puisque l'œuvre de F.A. est trahie car amputée de ce qui était une véritable innovation. Et cela, E. Gauzit et P. Bec se gardent bien de le dire dans leur compte–rendu des deux volumes de chants. De même qu'ils taisent le fait que Boisgontier a refusé de corriger les transcriptions que j'ai faites des paroles sous les partitions, car il m'en voulait pour les deux raisons indiquées ci-dessus. Le « on sait que L. Mabru n'a guère tenu compte de la collaboration de J. Boisgontier » de Gauzit et Bec, qui est tout à fait mal venu, s'explique mieux, d'autant plus qu'ils ne savent rien, puisqu'ils n'étaient point présents. C'est sans doute une des raisons de leur acharnement, ce qui se comprendra là aussi bien mieux lorsque l'on saura que Pierre Bec m'a dit qu'il regrettait de n'avoir pas été invité à participer à cette édition.

Quoi qu'il en soit, les problèmes quant à la mise en place des textes dans les partitions s'éclairent: je décline donc toute responsabilité, n'ayant qu'une connaissance toute relative de la graphie occitane. Mais j'irais encore plus loin: en me demandant si toutes les erreurs relevées par Gauzit et Bec en sont bien. Car - et cela est fort comique - Gauzit et Bec retiennent comme exemple à ce problème de répartition texte/musique le chant de la page 126, chant qui avait déjà été publié en 1970 par Boisgontier et S. Wallon, avec les mêmes « fautes » de répartition! Si fautes il y a, elles ne sont donc pas de mon fait. D'ailleurs, dans le volume de 1970, S. Wallon prenait la peine de préciser, je la cite « F.A. a noté cette chanson ainsi, bien que la répartition du texte ne corresponde pas à la prosodie ». (p. 203 de l'édition de 1970). De plus j'avais moi-même tenu à rapporter ces propos de S. Wallon et à préciser que ma transcription avait été faite en reproduisant l'édition de 1970, afin de me dédouaner. Voilà donc la preuve flagrante de la mauvaise foi des mes deux « critiques ».

Concernant la question de la musique, les critiques sont les mêmes et tout aussi injustifiées. Ainsi, lorsqu'ils m'accusent d'avoir oublié un *la bémol* à la mesure 3 de la page 100. Là aussi j'ai reproduit l'édition de 1970 (p. 168) dans laquelle Boisgontier et Wallon ne donnent pas de *la bémol.* Encore une fois s'il y a erreur, elle n'est pas de mon fait. En revanche je me demande comment Bec et Gauzit ont pu consulter des documents auxquels je n'ai pas eu accès, puisque selon eux ce *la bémol* serait bien visible dans le manuscrit.

Enfin, pour terminer, ils reviennent sur la question du rapport texte/musique, en m'accusant de proposer des solutions anti-musicales, comme par exemple pour le chant de la page 422 de mon édition, dans lequel la phrase bissée se trouve décalée par rapport à sa première occurrence. Alors là je maintiens ma transcription et l'assume totalement. En effet, celui qui connaît bien le chant de tradition orale des Landes -comme cela est mon cas pour avoir parcouru pendant plus de quatorze années cette région pour collecter - ne s'étonne pas de tels décalages fréquents dans les chants landais, y compris pour les chants à danser. Vouloir absolument que les pratiques musicales de transmission orale des paysans landais suivent les mêmes règles que les pratiques musicales dites «savantes» témoigne d'une part d'une certaine dose d'ethnocentrisme, et d'autre part d'une méconnaissance de ces pratiques. Et c'est bien la transcription graphique d'objets vocaux de nature évanescente qui met en évidence leur irréductibilité aux règles du chant et de la versification de la tradition lettrée. Alors anti-musical, oui peut-être, mais pour des gens qui estiment universelles leurs propres règles et pratiques culturelles, et ne sont pas capables de comprendre l'Autre.

Lothaire Mabru

PUBLICATIONS REÇUES

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser à: Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant. CH-1201 Genève.

LIVRES

Asian Research Trends 10/2000. Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies for Unesco, The Tokyo Bunku, 2000. 100 p.

AUBERT Laurent: ***La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.*** Collection Ateliers d'ethnomusicologie. Genève: Georg éditeur, 2001, 160 p.

BERGEROT Franck: ***Le jazz dans tous ses états. Histoire, styles, foyers, grandes figures.*** Collection Reconnaître – Comprendre. Paris: Larousse, 2001. 276 p., illustrations noir-blanc et couleurs.

CASSIO Francesca: ***Percorsi delle voce. Storia e tecniche esecutive del canto*** **dhrupad** ***nella musica classica dell'India del Nord.*** Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000. 112 p., photographies n.b.

CLAYTON Martin: ***Time in Indian Music. Rhythm, Metre and Form in North Indian Râg Performance.*** Oxford Monographs on Music. Oxford / New York: Oxford University Press, 2000. 229 p., accompagné d'un CD.

DEN OTTER Elizabeth, dir.: ***Rhythm, a dance in time.*** Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2001. 196 p., accompagné d'un CD.

DUBOUCHET John, dir.: ***Le festivao Luz Mila Patiño: 30 ans de rencontres interculturelles à travers la musique.*** Genève: Fondation Simon I. Patiño, 2001, 112 p., illustrations noir-blanc et couleurs, accompagné de 3 CD.

Ethnologies 22/1: Musiques des jeunes. Québec: Université Laval, 2000. 316 p.

GARCÍA Jesús "Chucho": ***Afroasmericano Soy. La Diaspora del Retorno.*** Caracas: Heraldos Negros / Fuindación Afroamérica, 1992. 96 p.

GARCÍA Jesús & Bartolomé DUYSENS: ***Afrovenezuelan Reflections. The Drums of Liberation.*** Caracas / Amsterdam: Heraldos Negros / Fuindación Afroamérica, 1999. 84 p.

GRÜND Françoise (texte) et Marie-Noëlle ROBERT (photos): ***Makishi. Danses de mort pour les vivants.*** Paris: Noesis, 2000. 64 p., planches couleurs.

Guitares, guitaristes et bassistes électriques. Ouvrage collectif. Montluçon: Musées de Montluçon, 1998. 125 p., illustrations noir-blanc et couleurs.

HELFFER Mireille (a cura di): ***Musiche dal Tetto del mondo.*** Introduzione di Enzo Restagno. Coll. Imagine e Spettacolo. Torino: Testo e Immagine, 2000. 243 p.

MILLIEN Achille, Georges DELARUE, musique notée par J.-G. PENAVAIRE: ***Chansons populaires du Nivernais et du Morvan.*** Tome 5. Documents d'ethnologie régionale, vol. 19. Publication réalisée avec le soutien du Conseil Général de la Nièvre. Parthenay (France): FAMDT Éditions, 2000. 296 p., textes et transcr. musicales.

Musicae Scientiae. Forum de discussion 1: L'Afrique et l'Europe médiévale: la théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale. Liège: ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music), 2000. 136 p.

PEGG Carole: ***Mongolian Music, Dance & Oral Narrative.*** Seattle & London: University of Washington Press, 2001. 377 p., accompagné d'un CD.

PENNEWAERT Eddy, dir.: ***Musiques du monde, produits de consommation ?*** Avec des contributions de Laurent Aubert, Pierre Bois, Etienne Bours, Albert Dechambre, Pierre Hemptinne et Henri Lecomte. Collection Essais. Bruxelles: Colophon Éditions, 2000. 175 p.

PLISSON Michel: ***Tango, du noir au blanc.*** Collection Musiques du monde. Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 2001. 186 p., accompagné d'un CD.

RAULT Lucie, dir.: ***La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne.*** Paris: Cité de la musique / Musée de la musique, 2000. 296 p., illustrations noir-blanc et couleurs.

SANDRONI Carlos: ***Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).*** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001. 248 p., transcriptions.

Terrain 37: Musique et émotion. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, éditions du Patrimoine, 2001. 182 p.

WEISETHAUNET Hans: ***The Performance of Everyday Life. The Gâine of Nepal.*** Collection Acta Humaniora. Oslo: University of Oslo / Scandinavian University Press, 1998. 342 p.

WRIGHT Owen: ***Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary.*** SOAS Musicology Series. Aldershot / Burlington USA / Singapore / Sydney: Ashgate, 2000. 607 p., transcriptions, graphiques.

CD

AFRIQUE

HOURIA AÏCHI. Khalwa. Chants sacrés d'Algérie. Production: Accords Croisés; direction artistique: Martina Catella. 1 CD Virgin Classics 7243 5 45484 0, 2001.

AL-ÂLA AL-ANDALUSÍYYA. Música Andalusí. Omar Metioui. Núba Al-Hiyáz Al-Mashriqi – Núba 'Iráq Al-'Ayam. Enregistrements: Luis Delgado; texte: Lesley Ann Shuckburgh. 1 CD Pneuma PN-150, 1999.

ARCHIVES MRAC (Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervuren) - 1910-1960. Sélection musicale et textes: Jos Gansemans, Didier Demolin, Jean-Baptiste Nkulikiyinka. 1 CD Fonti Musicali fmd 220, 2000.

BASHRAF. Taraab Instrumentals from Zanzibar. Culture Musical Club / Mila na Utamaduni. Enregistrements: Bernhard Ramroth; Texte: Werner Graebner. 1 CD Dizim Records 4509, 2000.

CENTRAFRIQUE. Rituels gbanzili et mbugu de l'Oubangui. Enregistrements: Vincent Dehoux; texte: Vincent Dehoux et Jacqueline M. C. Thomasa. Collection CNRS / Musée de l'Homme. 1 CD Le Chant du Monde CNR 2741121, 2000.

SOUNGALO COULIBALY. Dengo. Mali. Enregistrements: Radio Suisse Romande; texte: Vincent Zanetti. 1 CD Ethnomad ARN 64544, 2001.

DHIKR Y SAMÁ'. Música Sufí Andalusí. Cofradía Al-Shushtarí. Omar Metioui. Enregistrements: Luis Delgado; texte: Lesley Ann Shuckburgh. 1 CD Pneuma PN-130, 1999.

ELANGA NKAKE. Losokya. Collection de la Sonothèque de l'Institut des Musée Nationaux du Zaïre, volume 3. Enregistrements: Benoît Quersin; texte: Didier Demolin, Martin Boilo Mbula et Jean-Clément Botuli. 1 CD Fonti Musicali fmd 302.

ÉTHIOPIQUES 9. Alèmayèhu Eshèté. Enregistrements d'archives; texte: Francis Falceto. 1 CD Buda Musique 82983-2, 2000.

FÊTE DU LELA. Traditions des Balis au Cameroun. Enregistrements (1979): Errol Leighton; texte: Luigi Elongui. 1 CD Arion ARN 64546, 2001.

GNAWA DE MOSTAGANEM. Rituels de la Layla et du Moussem. Enregistrements et texte: Henri Lecomte. 1 CD Iris Music 3001 839, 2000.

MAMADY KEÏTA. Balandugu Kan. Enregistrements: Lou et Claude Flagel, Hugues Deschaux; texte: Lou et Claude Flagel. 2 CD Fonti Musicali fmd 218, 2000.

KENYA. Lamu - Océan Indien. Chants d'amour. Mohammed Famao Group. Collection Musiques populaires du monde. Enregistrements et texte: Didier Demolin. 1 CD Colophon Records Col. CD 103, 1999.

MADAGASCAR. Accordéons et esprits ancestraux. Enregistrements et texte: Ron Emoff. 1 CD AIMP LXV/VDE 1065, 2001.

MADAGASCAR. Côte Ouest: Antandroy, Masikoro, Vezo. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. 1 CD Prophet, Kora Son-Philips 468451-2, 2001.

MADAGASCAR. Rakotofrah. Chants et danses en Imerina. Enregistrements et texte: Jobonina Montoya-Razafindrakoto. 1 CD Arion ARN 64522, 2000.

MALI. Cordes anciennes. Enregistrements: archives Bolibana; texte: Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 1977822, 2000.

MAROC. Vallées du Haut-Atlas. Le chant des enfants du monde, vol. 9. Enregistrements et texte: Francis Corpataux. 1 CD Arion ARN 64529, 2001.

MAURITANIE. Du désert au fleuve. Le chant des enfants du monde, vol. 8. Enregistrements et texte: Francis Corpataux. 1 CD Arion ARN 64525, 2000.

MBUM du Cameroun. Nord Cameroun. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. 1 CD Prophet, Kora Son-Philips 468449-2, 2001.

MOHAMED HASSAN. Dunya. Twarab Legend from Grande Comore. Enregistrements et texte: Werner Graebner. 1 CD Dizim Records 4507, 2000.

MUSIQUES BANDA. Centrafrique. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. 1 CD Prophet, Kora Son-Philips 468448-2, 2001.

NACER-EDDINE CHAOUI. Aroubi. Musique classique algérienne, vol. 3. Enregistrements: s.n.; texte: A. Hachlef. 1 CD Club du Disque Arabe AAA 194, 2001.

NIGERIA. Grios Hausa. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. 1 CD Prophet, Kora Son-Philips 468450-2, 2001.

RAMA. Musique de l'église orthodoxe d'Éthiopie. Enregistrements: Didier Demolin; texte: Moges Yigezu. 1 CD Fonti Musicali fmd 219, 2000.

SAMBE-COMORES. Modern Traditions from Grande Comore. Sambeco, Belle Lumière, Taanchik, Hiyari Nour, Zainaba. Enregistrement et texte: Werner Graebner. 1 CD Dizim Records 4508, 2000.

SHAYKH SAYYID AL-SAFTÎ. Café chantant du Caire, vol. 3. Archives de la musique arabe. Enregistrements: s.n.; texte: Frédéric Lagrange. 1 CD Club du Disque Arabe AAA 176, 2001.

TUNISIE. La mémoire des Juifs de Djerba. Yaccov Bchiri. Enregistrements: Vincent Zanetti; texte: André Klopmann. 1 CD AIMP LXIV/VDE 1057, 2001.

MOMO WANDEL SOUMAH. Afro Swing. Enregistrements: Lou et Claude Flagel, Hugues Deschaux; texte: Pierre Vaiana. 1 CD Fonti Musicali fmd 217, 1999.

WODAABE. Traditional Music of the Wodaabe. Enregistrements: CINTEFF; texte: s.n. 1 CD Zuider Pershuis A-SHAMS 8123, 1998.

ZAÏRE: EKONDA. Bobongo - Sortie de la Walé. Collection de la Sonothèque de l'Institut des Musée Nationaux du Zaïre, volumes 1 et 2. Enregistrements: Benoît Quersin et Martin Boilo Mbula; textes: Claude Flagel, Didier Demolin, Jean-Louis Baudoin et Martin Boilo Mbula. 2 CD Fonti Musicali fmd 300-301, 1994.

AMÉRIQUES

L'ART DU BERIMBAU. Mestre Gato Preto. Enregistrements: Nicolas Giraud; texte: Sophie Chancogne. 1 CD Arion ARN 60535, 2001.

SUSANA BACA. Eco de sombras. Production exécutive: David Byrne; prise de son: Danny Kopelson; texte: Giuliana Mazzetti. 1 CD Luaka Bop LBCD 28, 2000.

LE BEREJU DE COLOMBIE. Chants et musiques noirs de Colombie. Enregistrements: Claude Morel; texte: Michel Plissonm. 1 CD Arion ARN 64539, 2001.

SUSANA BLASZKO. Toda Buenos Aires. Enregistrements: s.n.; texte: Claude Namer. 1 CD Iris Music 3001 835, 2000.

BRÉSIL. Lia de Itamaracá. Eu sou Lia. Enregistrements: Doudou et Bruno; textes: Hermilio Bello de Carvalho, Beto Hees. 1 CD Arion ARN 64530, 2000.

BOLIVIE. Musique de Norte Potosi. Florindo Alvis. Enregistrements: Bruno Roncière, Radio France; texte: Michel Plisson. 1 CD Ocora C 560 153, 2000.

CRIOLLO. Pérou: Arequipa. Chansons métisses. Duo Arequipa: Alberto Valencia & Percy Murguia. Collection de musiques populaires du monde. Enregistrements et texte: Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD 108, 2000.

HONDURAS. Musique garifuna. La tradition des Caribs noirs. Enregistrements et textes: Cyril Vincenssini et Andréa Romay. 1 CD Inédit W 260102, 2001.

URUGUAY. Olga Delgrossi. Tango del Rio de la Plata. Enregistrements: Raphaël Huyghues; textes: Miguel Angel Semino et Jorge Luis Jure Arnoletti. 1 CD Inédit W 260101, 2001.

WAYRA. Bolivie: Chuquisaca (Sucre). Musiques des Indiens yampara et charkas. Comunidad Pachamama. Collection de musiques populaires du monde. Enregistrements: Eddy Pennewaert; textes: Marco Antonio Santillan et Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD 107, 2000.

YARAVI. Pérou: Arequipa. Sérénades et chants tristes. Los Hermanos Delgado. Collection de musiques populaires du monde. Enregistrements: Eddy Pennewaert; textes: Hervé Broquet et Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD 107, 2000.

ASIE

ABOUT THE DIVINE LOVE. The Sufi Oratorio by Nidaa Abou Mrad. A 1995-1999 anthology. Enregistrements: Tony Farah; texte: Paolo Scarnecchia. 1 CD Byblos Records BLCD 1015, 2000.

ARAS & GÜLAY. Colors of Silk. World Music from the Silk Road. Enregistrements: Josef W. Olt; texte: s.n. 1 CD Extraplatte EX 463-2, 2000.

DAVID AFGHAH. Tombak. La voix des songes. Musique iranienne authentique, vol. 5. Enregistrements: s.n.; texte: Hassan Tabar. 1 CD Club du Disque Arabe AAA 200, 2001.

L'ANNONCE FAITE À MARIE. Un oratorio soufi de Nidaa Abou Mrad. Enregistrements: Tony Farah; texte: Nidaa Abou Mrad. 1 CD Byblos Records BLCD 1013, 2000.

L'ART DU BOUZOUK. Issa. Enregistrements: Yann Lemêtre; texte: Haroun H. Teboul. 1 CD Arion ARN 60513, 2001.

CAMBODGE. Musiques khmères. *CD 1: Musique royale; CD 2: Musiques populaires.* Enregistrements et texte: François Jouffa. 2 CD Arion ARN 64556, 2001.

ENSEMBLE KABOUL. Nastaran. Afghanistan. Enregistrements: Errol Maibach et Christian Oestreicher; texte: Laurent Aubert et Khaled Arman. 1 CD Ethnomad ARN 64543, 2001.

GHAZAL. As Night falls on the Silk Road. Persian & Indian Improvisations. *Kayhan Kalhor & Shujaat Husain Khan, featuring Swapan Chaudhuri.* Enregistrements: S.C. Chawla; production: Isabel Soffer, World Music Institute, New York. 1 CD Shanachie 66011, 1998.

HUUN HUUR TU. Where Young Grass Grows. Enregistrements: Unkle Jack; texte: Alexander Cheparukin. 1 CD GreenWave Records GRCD-2001-1, 2001.

INDE. Kobiyals, fakirs & bauls. Enregistrements: Gautam Nag; texte: Mimlu Sen. 1 CD Buda Records 1977782, 2000.

INDE DU SUD. Drames dansés. Kathakali, Teru Koothu, Yakshagana. Enregistrements: Pierre Bois, Francis Komini et Dominique Vander-Heym; texte: Françoise Gründ. 1 CD Inédit W 260096, 2000.

MASHAYKHI ENSEMBLE. Concert de musique iranienne classique. Enregistrements: Kamal Saykali; texte: Nidaa Abou Mrad. 1 CD Byblos Records BLCD 1019, 2000.

MYANMAR (Ancienne Birmanie). Rythmes de Bagan & Mandalay. Enregistrements et texte: François Jouffa. 1 CD Arion ARN 64545, 2001.

«THE NEPALESE BLUES». The Real Folk Music of Nepal. Performances and narratives of the wandering Gâine musicians. Enregistrements et texte: Hans Weisethaunet. 1 CD Traveling Records DDD TR-001-2, 1997.

PREMIER FESTIVAL DES MUSIQUES MAQÂMIENNES. Enregistrements: Kamal Saykali; texte: Nidaa Abou Mrad. 1 CD Byblos Records BLCD 1022, 2001.

YÉMEN. Yahya Al- Nûnû. Le chant de Sanaa. Enregistrements: Pierre Bois; texte: Jean Lambert. 1 CD Inédit W 260099, 2001.

EUROPE

L'ART DU GALOUBET-TAMBOURIN. Les Tambourins de Provence. Enregistrements: Patrick Kersalé; texte: André Gabriel. 1 CD Arion ARN 60523, 2001.

PATRICK BOUFFARD. Transept. Enregistrements: Fred Ibanez; texte: s.n. 1 CD Modal MPJ 111017, 2001.

BRETAGNE. Cornemuse Aventures. Alain Cras, Patrick Molard, Gwenaël Le Corronc, Hervé Le Floc'h, Mickaël Cozien, Yann Cariou. Enregistrements: Philippe Boisard; texte: s.n. 1 CD EOG 110, 2001.

CANTOS A KITERRA. Canti dalla Sardegna. Enregistrements: Gavino Murgia; texte: Drea Parodi. 1 CD Amiata Records ARNR 0399, 1999.

RENÉ CHALVET, ACCORDÉONISTE LOZÉRIEN. Atlas sonore en Languedoc-Roussillon, vol. 1. Réalisation et texte: André Ricros. 1 CD Musique & Danse en Languedoc-Roussillon CLRMDT 1016, 2001.

CORSE. Polyphonies féminines. Donni di l'esiliu. Enregistrements: Jérôme Vicat-Blanc et Gilles Olivesi; texte: Dominique Salini. 1 CD Buda Records 177772, 2000.

REMY COUVEZ. Wheeling Dance. Enregistrements: Studio SD COM. 1 CD Buda Musique 82208.2, 2000.

EROTOKRITOS. Chants et musiques de Crète. Enregistrements: Pascal Charroin; texte: Jean-Philippe Chassagne. 1 CD Arion ARN 64356, 2001.

FANFARE CIOCARLIA. Iag Bari. The Gypsy Horns from the Mountains Beyond. Enregistrements: Eberhard Köhler et Marc Elsner; texte: Grit Friedrich. 1 CD Piranha PIR1577, 2001.

LE FEST-NOZ D'EOG. Trouzerion, Arzoustaff, Forzh-Penaos, Rozaroun, Diwall, Gwenfol, Sonerien Du. Enregistrements et texte: s.n. 1 CD EOGF 108, 2001.

LA GRANDE BLEUE. Koktel Musika. Enregistrements: Philippe Gaillot, François Tieter et Joël Cèbe. 1 CD Buda Musique 82214-2, 2000.

MUSIQUES HONGROISES DE TRANSYLVANIE. Traditions de Gyimes et de la Grande Plaine. Enregistrements et texte: collection Utolso Ora. 1 CD Inédit W 260098, 2001.

NAPOLI. La chanson napolitaine de 1650 à 1987. Romano Zanotti. Enregistrements: Thierry Lebon; texte: Luigi Elongui. 2 CD Iris Music 3001 844, 2001.

ROUMANIE. Fin de millénaire dans les village roumain. Enregistrements: Speranţa et Valeriu Rădulescu; texte: Speranţa Rădulescu. 1 CD Ethnophonie CD 002, 2000.

ROUMANIE. Zece Prajini. Fanfares paysannes de Moldavie. Enregistrements: Speranţa Rădulescu, Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Adriana Dan; texte: Speranţa Rădulescu. 1 CD Ethnophonie CD 001, 2000.

SLOVAQUIE. Musiques de Polana. Fujara, cornemuses, ensemble à cordes. Enregistrements: Pierre Bois; texte: Igor Danihel. 1 CD Inédit W 260097, 2000.

ALICIA SVIGALS. Fidl. Klezmer Violin. Enregistrements: Hugo Dwyer; texte: Cynthia Rogers. 1 CD Traditional Crossroads CD 4286, 1997.

OCÉANIE

NEW IRELAND. Papua New Guinea. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. 1 CD Prophet, Kora Son-Philips 468447-2, 2001.

DIVERS

NAGUILA. Hallel. Chants sépharades de Pâques et autres fêtes. Enregistrements: Christian Noël; texte: Pierre-Luc Ben Soussan. 1 CD L'empreinte digitale ED 13128, 2001.

ORIENTAL FUSION. Hakim Hamadouche, Ahmed Compaoré, Edmond Hosdikian. Enregistrement: s.n.; texte: Albert Marcœur. 1 CD Buda Musique TE 025, 2000.

DVD, CD-ROM, LOGICIELS, VIDÉOS

TRADITIONAL MUSIC OF KOREA. 1 DVD Ministry of Culture and Tourism, Republic of Korea.

SAMULNORI. Korean Traditional Percussion Music. 1 DVD Ministry of Culture and Tourism, Republic of Korea.

KOREAN ARIRANG. 1 DVD Ministry of Culture and Tourism, Republic of Korea.

AUTEURS

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, musicien, ethnomusicologue et sinologue, a consacré son doctorat d'histoire de la musique et musicologie plus particulièrement aux échanges des cultures musicales entre l'Occident, l'Afrique et l'Asie. Auteur de quelques articles et de l'ouvrage *Florentz... sur la marche du soleil*, il s'intéresse aux diverses traditions musicales de ces trois continents et à la place qu'elles occupent dans la société occidentale contemporaine.

John BAILY a étudié la psychologie et la physiologie à l'université d'Oxford avant d'obtenir son doctorat sur le contrôle moteur humain à l'université de Sussex. Devenu chercheur à Queen's University de Belfast (1973-1975), il consacra ses premiers travaux à l'application d'idées dérivées de la psychologie à la pratique instrumentale des luths afghans. Après de nouvelles recherches de terrain en Afghanistan (1977), il a enseigné l'ethnomusicologie à la Queen's University de Belfast, puis la musique à la Columbia University de New York. Actuellement il enseigne l'ethnomusicologie au Goldsmiths College de l'Université de Londres. Ses recherches portent sur la censure de la musique en Afghanistan (voir www.freemuse.org), ainsi que sur la musique et la migration forcée, en s'intéressant plus particulièrement à la communauté transnationale afghane.

Franck BERNÈDE, violoncelliste et ethnomusicologue, débute sa formation musicale sous la direction de son père, le violoniste et chef d'orchestre Jean-Claude Bernède. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, à la Sibelius Akademia d'Helsinki (Finlande) et au Conservatoire National de Musique de Paris, il se spécialise dans la pratique des instruments anciens et participe aux productions d'ensembles spécialisés dans la littérature musicale des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles comme le Concert des Nations (dir. Jordi Savall) ou l'Ensemble Baroque de Limoges (dir. Christophe Coin). Parallèlement à ses activités de concertiste, il étudie depuis une quinzaine d'années les traditions musicales de l'Himalaya. Il vit au Népal, ou il concentre l'essentiel de ses activités à l'étude des relations entre musiques et rituels dans différentes aires géo-culturelles (Ouest du Népal, Kumaon indien, vallée de Katmandou). Il coordonne par ailleurs une compagnie musicale, le «Singhini», qui s'attache à la restauration et à la diffusion du patrimoine musical et chorégraphique de l'Himalaya. Il est membre de l'U.P.R. 299 du C.N.R.S. «Milieux, Sociétés et Cultures en Himalaya» (dir. Fernand Meyer).

Laurent BLUM, diplômé de clarinette du Conservatoire National de Région de Metz, parcourt le cursus universitaire musical jusqu'au doctorat en musicologie sous la houlette de Guy Maneveau. En 1985, il rencontre le clarinettiste Memet Ermakastar qui lui fait découvrir un jeu instrumental nouveau. Son travail de recherche l'amène à déposer un brevet sur un nouvel instrument de musique, le «modulair», instrument hybride qui permet au musicien débutant de découvrir de manière ludique la facture et la pratique des instruments à vent. Ayant enseigné la musique de chambre et dirigé l'orchestre d'harmonie à l'Université de Rennes pendant une dizaine d'années, il est appelé à la direction des dix-huit écoles de musique de Strasbourg, puis à celle du Conservatoire Populaire de Musique de Genève.

Luc CHARLES-DOMINIQUE, entré en 1977 au Conservatoire Occitan de Toulouse, en a occupé les fonctions de Directeur musical jusqu'en 1999, année où il est nommé Directeur du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles. Musicien et acteur culturel, fondateur de la revue musicale *Pastel*, chercheur et collecteur, il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages d'anthropologie musicale historique, notamment sur le personnage historique du *ménétrier* dont il est actuellement le principal spécialiste français. Chargé de cours d'ethnomusicologie aux Universités de Toulouse-le-Mirail et de Nice-Sophia-Antipolis, il est également Docteur en anthropologie sociale et historique.

Jean DURING, né en 1947, docteur es Lettres, directeur de recherche au C.N.R.S et directeur de thèse à Paris X, est ethnomusicologue, orientaliste et musicien. Il a publié une dizaine d'ouvrages sur les cultures musicales de l'Asie Intérieure, une centaine d'articles dans des revues scientifiques et des encyclopédies, et deux douzaines de CD. De 1971 à 1981, il a séjourné en Iran, étudiant la pratique instrumentale et la philosophie traditionnelle. Il réside depuis trois ans en Asie Centrale, en détachement et en missions de longue durée, réalisant des programmes de recherche et de sauvegarde pour le compte de l'Aga Khan Music Initiative in Central Asia. Son champ de recherche couvre les cultures turciques et iraniennes depuis l'Azerbaïdjan jusqu'au Xinjiang.

Claire GILLIE-GUILBERT, née en 1953, actuellement chargée de recherche au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris, CNRS), poursuit ses recherches dans deux directions: dans le cadre de la sociologie, elle aborde la question des interactions entre le cantus obscurior de la voix parlée (envisagée dans une approche pluridisciplinaire) et sa résonance dans le champ social, resituant la voix dans la «boucle socio-phonatoire». Cela l'a conduite à entreprendre une recherche parallèle sur la «filiation vocale» en approfondissant l'approche ethnomusicologique de la voix des enfants. Agrégée d'éducation musicale, ancien professeur en IUFM, elle s'est mise depuis des années, au service des voix malmenées des enseignants, tant au niveau de ses écrits, de ses stages sur le plan national, que grâce à l'instauration d'ateliers de pratique vocale centrée sur l'imbrication corps-voix.

Anca GIURCHESCU, ethnochoréologue, est née en Roumanie où, directrice de recherches à l'Institut d'Ethnographie et du Folklore à Bucarest. elle contribua de 1953 à 1979 à l'élaboration de la recherche scientifique sur la danse traditionnelle en Roumanie. Installée au Danemark depuis 1980, elle continue d'étudier les Vlachs, une minorité ethnique de langue roumaine venue du Nord-Est de la Serbie et résidant actuellement au Danemark, tout en faisant des recherches sur les Tziganes de Roumanie. Elle a publié de nombreux articles sur la danse et le rituel (notamment le *călușș*), des analyses structurelles de la danse ou encore sur la danse et l'identité et l'utilisation de la danse à des fins de légitimation du pouvoir politique. Elle préside le Groupe d'étude sur l'Ethnochoréologie du Conseil International de la musique traditionnelle et donne de nombreuses conférences à l'échelle internationale.

Georges GOORMAGHTIGH a vécu plusieurs années en Chine populaire et fait de nombreux séjours à Hong Kong et à Taïwan. Parallèlement à des études de littérature chinoise classique il entreprend dès 1973 l'apprentissage du *qin* auprès de Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun), maître de l'école Fanchuan, à Hong Kong. Il enseigne le chinois à l'Université de Genève et donne des cours de *qin* aux Ateliers d'ethnomusicologie. Il a publié *L'Art du qin* (Bruxelles 1990).

Aurélie HELMLINGER, née en 1975, est doctorante en ethnomusicologie à l'université Paris X Nanterre sous la direction d'Aurore Monod-Becquelin, et rattachée au laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Après une licence de berbère (touareg) aux Langues'O, elle se consacre depuis sa maîtrise d'ethnomusicologie à l'étude des *steelbands* de Trinidad. Ayant pratiqué les polyrythmies mandingues et brésiliennes, elle développe particulièrement depuis fin 1996 la pratique du *steeldrum* (*tenor* et *double tenor*). Elle a joué dans des groupes français et trinidadien, participé au Panorama et au World Pan Festival à Trinidad et joue actuellement dans le *steelband* Pan à Paname.

Sylvie LE BOMIN est membre de l'UMR CNRS / Paris 5 « Langues - Musiques - Sociétés ». Elle occupe actuellement un poste d'ATER en ethnomusicologie à l'Université de Rennes 2. Après avoir effectué des recherches en République Centrafricaine sur la catégorisation et la systématique musicale ainsi que sur les processus de transmission et d'apprentissage du savoir musical, elle a entamé une étude comparative des pratiques musicales du Gabon et plus particulièrement celles des différentes populations fang et celle du culte du Bwiti.

Lothaire MABRU, né en 1955, est maître de conférences à l'Université Michel de Montaigne / Bordeaux 3, où il enseigne l'ethnomusicologie. Il a débuté ses activités professionnelles par une ethnographie des pratiques musicales en milieu rural pour élargir ensuite son domaine d'investigation à une anthropologie de la musique. Sa thèse soutenue en 1995 a l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, et intitulée « Du fifre au violon, introduction à une ethnologie du corps dans la musique », pose la question du corps dans la pratique musicale instrumentale ; elle

examine le rôle du corps dans l'apprentissage et la transmission du savoir dans une pratique sans écriture, mais aussi dans la mise en visibilité de la musique dans l'espace public. Il a publié plusieurs articles et participé à des ouvrages collectifs sur les problèmes de la transmission du savoir, de l'oralité et de l'écriture, et bien évidemment sur la question du corps. Il est aussi co-éditeur des travaux de Félix Arnaudin dans le domaine du folklore musical, et auteur d'un ouvrage visant une approche anthropologique de la lutherie en France. Musicien, il pratique le violon et la mandoline, ainsi que la vielle à roue. Il a joué avec Lubat père et fils, Robert Amyot, et se produit actuellement en duo avec Patrick Cadeillan.

Rosalía MARTINEZ est ethnomusicologue andiniste et travaille depuis plusieurs années chez différents groupes quechua de la région Centre-Sud de la Bolivie. Elle est responsable de la Filière d'ethnomusicologie à l'Université Paris 8 et membre de l'UMR «Laboratoire d'ethnomusicologie» du CNRS.

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

CATALOGUE 2001

DISQUES

www.adem.ch

AIMP
Musée d'ethnographie de Genève
Disques VDE-Gallo

SAGA
Ateliers d'ethnomusicologie
Disques Auvidis-Naïve

ETHNOMAD
Ateliers d'ethnomusicologie
Disques Arion

ASIE

TURQUIE. L'art du tanbur ottoman (1 CD AIMP XVI/VDE 586)
TURQUIE. Cérémonie des derviches Kadiri (1 CD AIMP XVII/VDE 587)
TURQUIE. Musiques villageoises d'Anatolie (1 CD AIMP XXXV/VDE 797)
ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PENINSULE ARABIQUE (4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)
Poésie chantée des Bédouins (1 CD AIMP XXX/VDE 780)
Musique des pêcheurs de perles (1 CD AIMP XXXI/VDE 781)
Le sowt, musique des villes (1 CD AIMP XXXII/VDE 782)
Le chant des femmes (1 CD AIMP XXXIII/VDE 783)
SYRIE. Musique des derviches de Damas (1 CD SAGA/Ethnic B 6813)
IRAK. Duo de ʿQd. Munir et Omar Bashir (1 CD SAGA/Ethnic B 6874)
AZERBAIDJAN. Musique et chants des âshiq (1 CD AIMP XIX/VDE 613)
TCHÉTCHÉNIE. Ensemble Aznach. Zoura (1 CD Ethnomad ARN 64557)
KAZAKHSTAN. Musique d'Almatï (1 CD AIMP XLVI/VDE 910)
TURKMENISTAN. La musique des bakhshy (1 CD AIMP XXII/VDE 651)
OUZBEKISTAN. Musique classique instrumentale (1 CD AIMP LVI/VDE 973)
TADJIKISTAN. Chants des bardes (1 CD AIMP LVII/VDE 974)
ASIE CENTRALE. Les maître du dotâr (1 CD AIMP XXVI/VDE 735)
TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG. Musiques ouïgoures (2 CD AIMP/Ocora C559092-93)
MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE (1 CD SAGA/Auvidis B 6776)
AFGHANISTAN. Ensemble Kaboul. Nastaran (1 CD Ethnomad ARN 64543)
AFGHANISTAN. Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz (1 CD AIMP XXV/VDE 699)
NÉPAL. Musique de fête chez les Newar (1 CD AIMP XIII/VDE 553)
INDE. Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik (1 CD AIMP LXIII/VDE 1006)
INDE. Tabla Solo - Hommage à Latif Ahmed Khan (1 CD AIMP XLV/VDE 909)

INDE. Percussions rituelles du Kerala (2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972)
Kshetra Vadyam (1 CD AIMP LIV/VDE 971)
Tayambaka (1 CD AIMP LV/VDE 972)
INDE DU SUD. Mârgam. L'intégrale du Bharatanâtyam
(2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005)
INDE CENTRALE. Traditions musicales des Gond (1 CD AIMP XX/VDE 618)
CAMBODGE. Musiques de l'exil (1 CD AIMP XXIV/VDE 698)
CHINE. Traditions populaires instrumentales (2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/
VDE 822-823)
CHINE. Musique des marionnettes de Quanzhou (1 CD AIMP VLXII/VDE 911)
CORÉE. Chants rituels de l'île de Chindo (1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)
JAPON. L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa
(1 CD AIMP XXI/VDE 650)
JAPON. Nihon no Oto. Musique traditionnelle de chambre
(1 CD SAGA/Ethnic B 6784)
JAPON. Musique du Kabuki et du Jiuta-mai (1 CD SAGA/Ethnic B 6809)

EUROPE

ANDALOUSIE. El Suspiro del Moro (1 CD SAGA/Ethnic B 6777)
ESPAGNE. Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: Nostalgia
(1 CD AIMP LIX/VDE 985)
ITALIE. Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre (1 CD AIMP XLII/
VDE 872)
SUISSE. Musique populaire suisse, coll. Constantin Brailoiu
(2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)
BOSNIE. Nesidu-l-Huda. Chants soufis de Sarajervo (1 CD AIMPLII/VDE 927)
ALBANIE-KOSOVO. Xhemali Derisha et l'ensemble Skaros: Hapi Sitë
(1CD Ethnomad ARN 64558)
GRÈCE. Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy
(1 CD AIMP XII/VDE 552)
SERBIE. Anthologie de la musique populaire serbe 1(1 CD AIMP LX/VDE 993)
ROUMANIE. Musique de villages, coll. Constantin Brailoiu
(3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489)
Olténie: Runc et les villages du Gorj (1 CD AIMP IX/VDE487)
Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine (1 CD AIMP X/VDE 488)
Transylvanie: Dragus et le Pays de l'Olt (1 CD AIMP XI/VDE 489)
ROUMANIE. Musique des Tsiganes de Valachie (1 CD AIMP/Ocora C 559036)
ROUMANIE. Musique de noces en Valachie (1 CD SAGA/Ethnic B 6799)
POLOGNE. Chansons et danses populaires (1 CD AIMP XXIX/VDE 757).
RUSSIE. Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage (1 CD AIMP XXXVIII/
VDE 837)

AFRIQUE

TUNISIE. La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri
(1 CD AIMP LXIV/VDE 1057)
MAROC. Musique classique andalouse de Fès (1 CD AIMP/Ocora C 559035)
SÉNÉGAL. Le Saoruba de Casamance (1 CD AIMP LI/VDE 926)
MALI. Musique bambara du Baninko (1 CD AIMP LVIII/VDE 980)

MALI. Soungalo Coulibaly. Dengo (1 CD Ethnomad ARN 64544
BURKINA FASO. Anka Dia. Les frères Coulibaly (1 CD SAGA/Ethnic B 6775)
BÉNIN. Rythmes et chants pour les vodun (1 CD AIMP XVIII/VDE 612)
CENTRAFRIQUE. Musiques pour sanza en pays Gbaya
(1 CD AIMP XXVII/VDE 755)
ZAÏRE. La musique des Nande (1 CD AIMP XXIII/VDE 652)
OUGANDA. Ensembles villageois du Busoga (1 CD AIMP L/VDE 925)
AFRIQUE DU SUD. Le chant des femmes Xhosa (1 CD AIMP XLIV/VDE 879)
MADAGASCAR. Musique Antanosy (1 CD AIMP IL/VDE 924)
MADAGASCAR. Accordéons et esprits ancestraux (1 CD AIMP LXV/VDE 1065)

AMÉRIQUE DU SUD

AMÉRIQUE DU SUD. Musiques hispaniques (1 CD SAGA/Ethnic B 6782)
AMÉRIQUE DU SUD. Musiques indiennes (1 CD SAGA/Ethnic B 6783)
BOLIVIE. Charangos et guitarrillas du Norte Potosí (1 CD AIMP XLI/VDE 871)
PÉROU. Lucy Acevedo: Negra (1CD Ethnomad ARN 64557)
COLOMBIE. Romances y canciones. Jorge López Palacio (1 CD
SAGA/Ethnic B 6810)
BRÉSIL CENTRAL. Chants et danses des Indiens Kaiapó (2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)
BRÉSIL. Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso (1 CD AIMP
XLIII/VDE 875)
CARAÏBES. A collection of Caribbean Music (1 CD Soundways 38508)
CUBA. Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos (1 CD AIMP LIII/VDE 959)

OCÉANIE

VANUATU (Nouvelles Hébrides). Singsing-Danis Kastom
(1 CD AIMP XXXIV/VDE 796)
NOUVELLE-CALÉDONIE. Danse et musique Kanak (1 CD AIMP XLVIII/
VDE 923)

ANTHOLOGIES

MUSIQUES. Archives internationales de musique populaire (1 CD AIMP I/
VDE 995)
MUSIQUE À LA CROISÉE DES CULTURES (2 CD AIMP XXXIX-XL/
VDE 828-829)
TAMBOURS DE LA TERRE (2 CD SAGA/Ethnic B 6773-6774)
Asie (1 CD SAGA/Ethnic B 6773)
Afrique et Amérique (1 CD SAGA/Ethnic B 6774)
COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE (6 LP AIMP I-VI/
VDE 425-430)
Afrique (1 LP AIMP I/VDE 425) *épuisé*
Asie (1 LP AIMP II/VDE 426) *épuisé*
Europe 1 (1 LP AIMP III/VDE 427)
Europe 2 (1 LP AIMP IV/VDE 428)
Europe 3 (1 LP AIMP V/VDE 429)
Europe 4 (1 LP AIMP VI/VDE 430)

LIVRES

Laurent Aubert

LA MUSIQUE DE L'AUTRE. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.)

MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque. Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.

PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents. Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

THÉÂTRES D'ORIENT
Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs

Laurent Aubert, dir.

LE MONDE ET SON DOUBLE. Ethnographie: trésors d'un musée rêvé. Paris: Adam Biro / Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 p. coul., 60 pl. n/b

MONDES EN MUSIQUE. Tableaux d'une exposition Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

1/1988 · **De bouche à oreille** (240 p.)
2/1989 · **Instrumental** (320 p.)
3/1990 · **Musique et pouvoirs** (284 p.)
4/1991 · **Voix** (320 p.)
5/1992 · **Musiques rituelles** (346 p.)
6/1993 · **Polyphonies** (308 p.)
7/1994 · **Esthétiques** (320 p.)
8/1995 · **Terrains** (296 p.)
9/1996 · **Nouveaux enjeux** (390 p.)
10/1997 · **Rythmes** (388 p.)
1-10 · **Index** (104 p.)
11/1998 · **Paroles de musiciens** (346 p.)
12/1999 · **Noter la musique** (266 p.)
13/2000 · **Métissages** (296 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (prix en francs suisses + port)

Disques		**Cahiers de musiques traditionnelles**	
CD simple	FS 30.–	CMT 1	FS 28.–
CD double	FS 40.–	CMT 2-3 *(vol. 4 épuisé)*	FS 34.–
LP simple	FS 24.–	CMT 5-8	FS 42.–
LP double	FS 40.–	CMT 9-13	FS 46.–
CD «Musiques» (compilation)	FS 10.–	Index CMT 1-10	FS 10.–
		CMT 1-10 + index	FS 300.–
Livres			
Mondes en musique	FS 15.–	Musiques traditionnelles	FS 34.–
Planète musicale	FS 50.–	Théâtres d'Orient	FS 50.–
La musique de l'autre	FS 33.–	Le monde et son double	FS 68.–

TALON DE COMMANDE

Adresse pour commandes
AIMP · Musée d'ethnographie · CP 191 · CH-1211 Genève 8
Tél (+ 41 22) 418 45 50 · Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch · www.adem.ch

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Fax, E-mail

Date, signature

Je commande les publications indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Disques · Livres · Cahiers de musiques traditionnelles	**Prix**

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
janvier-2002

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages), *épuisé*
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
	Vol. 9/1996	**Dossier: Nouveaux enjeux** (390 pages)
	Vol. 10/1997	**Dossier: Rythmes** (386 pages)
	Index 1-10:	**Index 1988-1997** (100 pages)
	Vol. 11/1998	**Dossier: Paroles de musiciens** (346 pages)
	Vol. 12/1999	**Dossier: Noter la musique** (266 pages)
	Vol. 13/1999	**Dossier: Métissages** (304 pages)

A paraître:	**Vol. 15/2002**	**Dossier: Histoires de vies**
	Vol. 16/2003	**Dossier: Formes musicales**
	Vol. 17/2004	**Dossier: Musiques à voir**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites ou par e-mail à l'adresse <musee.ethno@ville-ge.ch>

Auteurs
Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent adresser leurs écrits à la Rédaction. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant · CH-1201 Genève
Fax (+41 22) 919 04 95
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* et la commande d'anciens numéros peuvent être obtenus en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456 · CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail: abonnements@medhyg.ch

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 14

La musique des sphères, la harpe éolienne et quelques instruments électroniques récents se passent de l'homme pour être mis en vibration. Mais, d'une manière générale, c'est au corps humain que revient le rôle d'agitateur, de stimulateur et d'organisateur de la matière sonore.

Au plus intime du corps naît la voix. À l'origine cachée du chant, un mouvement intérieur se traduit en geste phonatoire. La danse n'est pas loin: les pieds, les mains, spontanément, répondent à ce surgissement dont l'oreille assure le relais. Comment naît le geste vocal? Comment vient la danse? Comment l'instrument accueille-t-il celui qui en joue, comment s'adapte-t-il à la physiologie humaine? À quelles impulsions obéissent le souffle, la voix, les mains, les doigts ou les pieds lorsqu'ils se meuvent pour produire des sons, et quelle est la part des automatismes dans le geste «intérieur» – geste «antérieur» au son – qui conduit le jeu du musicien? Telles sont, parmi d'autres, les questions qui se posent lorsqu'on pense aux gestes de l'homme musicien.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch

2-8257-0761-9
9 782825 707616

Volumes précédents:

1 **De bouche à oreille**
1988

2 **Instrumental**
1989

3 **Musique et pouvoirs**
1990

4 **Voix**
1991

5 **Musiques rituelles**
1992

6 **Polyphonies**
1993

7 **Esthétiques**
1994

8 **Terrains**
1995

9 **Nouveaux enjeux**
1996

10 **Rythmes**
1997

11 **Paroles de musiciens**
1998

12 **Noter la musique**
1999

13 **Métissages**
2000